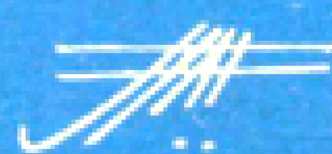
سال یکم، شماره چهارم - ۱۵ / دی ۱۳۶۹ ۴۰ تومان

گردون ۴

مردم، من و شماییم

جان دوس پاسوس

(۱۸۹۶ - ۱۹۷۰)





Gardoon
(A LITERARY, CULTURAL AND ART BIWEEKLY)
Vol. 1 _ No. 4 _ - 5 JAN. 1990
General Editor: A. Maroofi
Advisor: M. Kooshan
Cover Design: M. Wejdani
DAMAVAND AVE, KAMAL ESMAIL ST,
KHATIBI ALLEY. NO. 4
IRAN TEHRAN TEL: 753004

میلاد حضرت مسیح و آغاز سال ۱۹۹۱ را
به مسیحیان ایران و جهان
تبریک می‌گوییم.



گردون ۴
ادبی ـ فرهنگی ـ هنری
پانزده روز یکبار
سال یکم، شماره چهارم ـ ۱۵/ دی ۱۳۶۹

صاحب امتیاز، مدیر مسئول و سردبیر
سیدعباس معروفی

مشاور: منصور کوشان
تنظیم صفحات: محمد وجدانی

طرح روی جلد: بابک گرمچی

طرحها: نیلوفر میرمحمدی

حروفچینی: گردون
حروفچین: فرزانه سیانپور
لیتوگرافی: توس
چاپ و صحافی سعید نو

O مطالب الزاماً نظر گردانندگان گردون نیست
O نقل مطالب با ذکر مأخذ و نام نویسنده بلامانع است
O گردون در پذیرش و اصلاح مطالب آزاد است
O مطالب رسیده مسترد نمی‌شود

نشانی: تهران - اول خیابان دماوند - خیابان کمال اسماعیل - نبش کوچهٔ خطیبی - شماره ٤
تلفن: ٧٥٣٠٠٤

گزارشی از کنگرهٔ جهانی بزرگداشت هزارهٔ تدوین شاهنامه

هزارهٔ تدوین شاهنامه

جاودانگی زبان فارسی

کنگره جهانی بزرگداشت فردوسی و هزارهٔ تدوین شاهنامه روز شنبه اول دی‌ماه با سخنرانی ریاست محترم جمهوری اسلامی و ریاست شورای عالی انقلاب فرهنگی جناب حجه‌الاسلام والمسلمین آقای هاشمی رفسنجانی در محل تالار فردوسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران رسماً افتتاح گردید. در مراسم افتتاحیه کنگره علاوه بر سخنرانی ریاست جمهوری، دکتر رحیمیان رئیس دانشگاه تهران، دکتر معین وزیر فرهنگ و آموزش عالی، دکتر ولایتی وزیر امور خارجه، فدریکو مایور دبیرکل سازمان جهانی یونسکو و تنی چند از صاحبنظران نیز به ایراد سخنرانی پرداختند.

آقای هاشمی رفسنجانی در بیان اهمیت موضوع کنگره و لزوم پژوهش و دقت نظر در آراء اندیشمندان و ذخائر فرهنگی ملل گفت: به‌طور کلی یکی از کارهای خوب که عملاً رایج است، همین است که از چهره‌های ارزندهٔ تاریخی ذکر خیری بشود، و یاد و آثار آنها و مسائلی که می‌تواند برای بشریت مفید و مؤثر باشد، در زمینهٔ کار فرهنگی، آنها را مطرح کنند و گرامی بدارند که هم معنای قدردانی از ارزشهاست و هم وسیلهٔ تشویق استعدادها که وسیلهٔ درستی را انتخاب نمایند. اگرچه ممکن است گاهی اینطور فکر بشود بخاطر یک انسان این وقتها چرا باید مصرف شده یا مخارج گوناگون را متحمل بشویم، اما واقعیت این است که در این‌گونه موارد، صرف وقتها و صرف امکانات بخاطر شخصی نیست، بلکه بخاطر افکار و آرمانها و ارزشها و آثاری است که بخاطر آنها اشخاص موقعیت پیدا می‌کنند. من فردوسی را یکی از این اشخاص می‌دانم.

رفسنجانی در ادامه، در مورد مسئله ملیت و توجه فردوسی به این موضوع گفت: هم در اثر بزرگ فردوسی و هم در زندگی او، توجه به ویژگیهایی ملی خیلی بزرگ شده، افراد مکتبی و آرمانی یک مقدار وسیع‌تر فکر می‌کنند و خودشان را در یک محدودهٔ خاصی قرار نمی‌دهند، اما اینها کاملاً قابل توضیح هستند. یک وقت صحبت این است که ما ارزشها و معارفی که خارج از حوزهٔ جغرافیایی خودمان به‌دست می‌آوریم، نپذیریم و نفی کنیم. این پدیدهٔ زشت و بی‌ارزشی است، آدم مکتب را نپذیرد، اما در محدودهٔ جغرافیایی خودش هر امر ناپسندی را قبول کند. این بسیار بد و ضدارزش است و راه تکامل انسانها را سد می‌کند، اما یک وقت انسان خودش را در چهارچوب آرمانها و مکتبها و آن مکتبی که پذیرفته، قرار می‌دهد و در همان چهارچوب از وطنش، از میهنش و از آب و خاکش و فرهنگ خودش دفاع می‌کند و به آنها احترام می‌گذارد و آنها را مقدس می‌شمارد. این مسئله به‌خودی‌خود خوب و مبارک است.

رئیس جمهور در ادامه گفت: «بنابراین قطعاً این عیب فردوسی نیست که اگر همت کرده بود که زبان فارسی احیاء شود. این یک ارزش است. رهبر انقلاب حضرت آیت‌الله‌العظمی خامنه‌ای در زمان ریاست عالی شورای انقلاب فرهنگی، با اصرار و تأکید، تجدید و نشاط فرهنگستان زبان فارسی را پی‌گیری کردند که انجام پذیرفت. من مطمئنم که روح اسلام از ما نمی‌خواهد که ما زبان فارسی خودمان را فراموش کنیم. و هیچ کشور دیگری را دعوت به فراموشی زبان ملی نکرده است. این از اشتباهات افراطی افرادی است که ممکن است عاشقانه جذب یک مکتب شوند و ارزشهای دیگر را فراموش کنند. اشکال دیگر این است که در گذشته احیاء زبان فارسی را همراه می‌کردند با نفی اسلام و نفی زبان عرب و نفی معارف اسلامی این خاطرهٔ بدی است که از گذشته باقی مانده است. آنها به‌خاطر اینکه فردوسی را مطرح بکنند، اسلام و مکتب را تضعیف می‌کردند و قرآن و زبان عرب را نفی می‌کردند. این امر غلط و اشتباهی است».

وی ضمن تشریح عدم مغایرت ارزشهای ملی با فرهنگ اسلامی و نفی ملی‌گرایی صرف و تأکید بر کسب ارزشها و علوم علمی و ادبی و ارائه برخی از مشخصات ادبی شاهنامه گفت: «فردوسی بر روی اسلام و رسالت پیغمبر تکیه زیادی کرده، روی مقوله ولایت که امروز برای ما اهمیت بسیاری دارد تکیه نموده، روی آخرت، قیامت تکیه داشته، اینها اصول اصلی مکتب ماست. قاعدتاً جزو کارهای این کنگره‌ها همین تجزیه و تحلیل افکار و اعتقادات و مشخصه‌های آثار مورد نظر است.»

آقای هاشمی رفسنجانی در خاتمه اظهار داشت: «ما حاضر نیستیم فردوسی را در مقابل ادبیات عرب قرار بدهیم، یا به عبارتی ضدادبیات عرب قرار بدهیم، حاضر نیستیم فردوسی را محبوس کنیم به عنوان یک ایرانی، بدون توجه به مکتب و آرمانهای اسلامی ما با فردوسی و اخلاق اسلامی و آشنا به تاریخ و دارای هنر و ذوق ادبی والا و هنر شعرسرایی، که یک تحفهٔ الهی است برای انسانها، روبرو هستیم.

لازم به ذکر است که همزمان با برپایی کنگره جهانی بزرگداشت فردوسی در دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران مراسم مختلفی نیز در شهرهای مشهد آرامگاه سخن‌سرای نامی طوس، شیراز، اصفهان، قزوین و بسیاری از کشورهای جهان برپا شده بود.

مراسم هنري در کنگره جهاني بزرگداشت فردوسي:

کميته هنري مراسم ويژه‌اي را همزمان با برپايي کنگره در نظر گرفته بود که شرح مختصر آن چنين است:

* اجراي مراسم نقالي توسط مرشد ولي‌الله ترابي که در طول برگزاري کنگره در جايگاه ويژه‌اي که به همين منظور در سرسراي تالار فردوسي در نظر گرفته شده بود، انجام مي‌گرفت.
* اجراي موسيقي اصيل و سنتي ايراني
* اجراي موسيقي مقامي از سوي هنرمندان انجمن موسيقي ايران
* اجراي موسيقي محلي گروه زاهدان و دوتارنوازي گروه قوچان

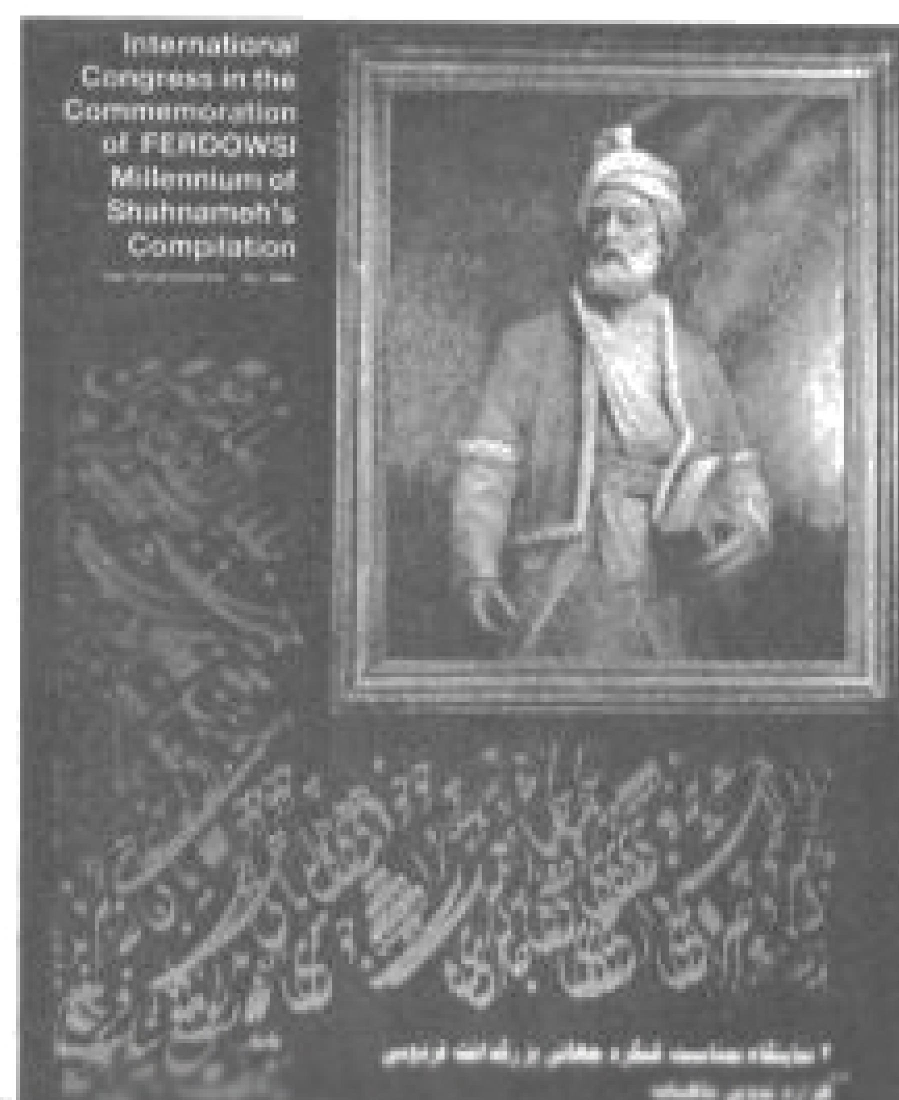
شاهنامه و تئاتر:

از سوي مرکز هنرهاي نمايش نيز هفته بزرگداشت فردوسي به‌عنوان هفته شاهنامه و تئاتر اعلام گشت و در طي اين هفته نمايشنامه‌هاي رستم و اسفنديار، مجلس تقليد هفت خوان، نمايش هفت خوان رستم، تراژدي اسفنديار در تالارهاي تهران بر روي صحنه رفت. هم‌چنين نمايشنامه «راز سپهر» نيز در تالار مولوي تهران اجرا شد.

برنامه‌هاي جنبي:

شرکت‌کنندگان و ميهمانان خارجي کنگره که از کشورهاي هند، فرانسه، سوريه، ژاپن، روماني، ايتاليا، پاکستان، شوروي، مصر، افغانستان، امريکا، ترکيه، قطر، چين، انگستان، بنگلادش، اردن، بلغارستان، فرانسه و آلمان به ايران آمده و در تهران بسر مي‌بردند، در نخستين روز و پس از افتتاح رسمي کنگره، بر مزار رهبر فقيد انقلاب گرد آمدند و با نثار تاج گل نسبت به بنيانگذار جمهوري اسلامي ايران اداي احترام کردند.

بازديد از موزه رضا عباسي، ديداري از بازار تهران، بازديد از نگارخانه مس قزوين و شرکت در برنامه‌هاي هنري تدارک ديده شده بخشي از برنامه‌هاي جنبي ميهمانان خارجي کنگره را تشکيل مي‌داد.



برپايي ۲ نمايشگاه:

از اقدامات يادماندني در کنگره بزرگداشت فردوسي برپايي ۲ نمايشگاه آثار خوشنويسي، مينياتور و نقاشي قهوه‌خانه‌اي در کتابخانهٔ مرکزي دانشگاه تهران و نمايشگاه نقوش شاهنامه‌اي بر ميراث فرهنگي در موزهٔ رضا عباسي بود که با استقبال شاياني همراه بود.

کتب منتشره:

در محل نمايشگاه کتاب و خط کنگره جهاني بزرگداشت فردوسي، ليستي از کتب منتشرهٔ انتشارات مختلف به‌چشم مي‌خورد. اين کتب همگي در رابطه با فردوسي و شاهنامه مي‌باشند. اسامي کتب چاپ شده عبارت است از سرو سايه‌فکن ـ هزار فراز (انتشارات انجمن خوش‌نويسان):

دفتر دانايي ـ هنگامهٔ کوه هماون ـ داستان سياوش ـ زال و رودابه ـ بهمن‌نامهٔ باستان ـ (انتشارات آستان قدس).

شاهنامهٔ فردوسي ـ انسان آرماني و کامل ـ ضحاک ـ رستم و اسفنديار ـ رستم و سهراب ـ گرشاسب‌نامه (انتشارات اميرکبير).

شاهنامه فردوسي (انتشارات آتليه هنر).

شاهنامه ميراث فردوسي ـ شاهنامهٔ طهماسبي ـ (انتشارات يساولي).

داستان سياوش (انتشارات ققنوس).

شاهنامهٔ فردوسي و تراژدي آتني ـ پژوهشي در انديشه‌هاي فردوسي ـ داستان رستم و سهراب ـ داستان سياوش ـ فرهنگ‌نامهاي شاهنامه ـ داستان فرود ـ معرفي نسخه‌هاي شاهنامهٔ فردوسي ـ فردوسي و شاهنامه ـ فرهنگ ـ داستان سياوش (انتشارات مؤسسه مطالعات و تحقيقات فرهنگي).

شاهنامهٔ فردوسي نسخهٔ دورهٔ بايسنغري ـ مجموعهٔ مينياتور و صفحات مذهب ـ داستانهاي شاهنامهٔ فردوسي ـ پرده‌هايي از شاهنامه ـ مجالس حماسي شاهنامه ـ تاريخ جهانگشاي نادري ـ (انتشارات سروش).

داستانهاي شاهنامهٔ فردوسي ـ مجالس حماسي شاهنامه ـ هفت خوان رستم ـ پوستر مجلس فردوسي و شاعران ـ تاريخ جهانگشاي نادري (انتشارات نگار).

۲۱ مقاله دربارهٔ شاهنامه ـ فردوسي و شاهنامه ـ مجموعهٔ مقالات دربارهٔ شاهنامه (انتشارات نويد).

کنگره و فردوس:

به همت ستاد برگزاري کنگره، ويژه‌نامهٔ فرهنگي هنري فردوس طي ۶ شماره در طول برگزاري کنگره منتشر شد که تنها ايراد آن تيراژ محدودش بود و دسترسي به آن گذر از هفت خوان کنگره را مي‌طلبيد. به‌هرحال بخشي از مطالب اين گزارش نيز با ياري «فردوس» بوده است.

و سرانجام در بعدازظهر روز پنج‌شنبه ۶ دي‌ماه پس از يک هفته شور و هيجان، با اجراي مراسم اختتاميه کنگره جهاني بزرگداشت فردوسي در محل تالار فردوسي دانشکده ادبيات و علوم انساني دانشگاه تهران برنامه‌هاي کنگره پايان گرفت.

در اين مراسم ضمن معرفي دو تن از اساتيد مصري و هندي، با اهداء هدايايي از اين دو دانشمند برجسته تجليل به‌عمل آمد.

قرائت قطعنامهٔ پاياني کنگره همراه با اجراي سرود ويژه فردوسي پايان‌بخش برنامه‌هاي مراسم اختتاميه بود.

تکمله:

از آنجا که قرار است کليهٔ مطالب و سخنرانيهاي کنگره بعداً به‌صورت کتاب منتشر شود، ما گزيدهٔ دو سخنراني وزير ارشاد در مراسم افتتاحيه و کوريا ناگي از کشور ژاپن را همراه با يک مقالهٔ رسيده در اين شماره مي‌آوريم.

به نام خداوند جان‌آفرین
حکیم سخن در زبان آفرین
خداوند هست و خداوند نیست
همه بندگانیم و ایزد کیست

فردوسی، آموزگار سخن:

فردوسی آموزگار سخن است و بدون شک، شعر فاخر و ادب پارسی برکت حکمت و هنر این شاعر فرزانه به یکی از بلندترین قله‌های عظمت و ماندگار می‌رسد. فردوسی چندان بزرگ است که توانسته است با زبان پارسی همهٔ حوزه‌ها نظر و عمل بشر را بی‌تکلف و تعقید به زبان شعر بیان کند.

شاعران بزرگ تخم سخن پراکنده‌اند و فردوسی، خود می‌گوید:

نمیرم از این پس که من زنده‌ام
که تخم سخن را پراکنده‌ام

حکیمان درست گفته‌اند که آدمی به نطق و سخن از سایر موجودات ممتاز است اما می‌توان پرسید کدام نطق و سخن؟

سخن حق آینهٔ جان و مظهر حقیقت آدمی است و انسان گرچه پای تن در خاک دارد اما سر جان به آسمان ملکوت می‌ساید و آدمیت انسان به همین جوهر ملکوتی و نفخهٔ الهی است و انسانی که از حقیقت وجودی خود دور افتد، موجودی مسخ شده است و سخن او نیز حجاب جان می‌شود و سخن فردوسی و دیگر بزرگان که در تاریخ هر قومی چندان فراوان هم نیستند چیزی جز تذکر به آن حقیقت متعالی و زیبا نیست.

ز نیکو سخن به چه اندر جهان
بر او آفرین از کهان و مهان
سخن ماند از تو همی یادگار
سخن را چنین خوارمایه مدار

یا

سخن چون برابر شود با خرد
روان سراینده رامش برد

یا

سخن هر چه بر گفتنش روی نیست
درختی بود کش بر و بوی نیست



حقیقت در قضاوت دوستداران حقیقت

سیدمحمد خاتمی

چو مهتر سراید سخن، سخته به
ز گفتار بدکام بروخته به
سخن به، که ویران نگردد سخن
چو از برف و باران سرای کهن
سخن ماند اندر جهان یادگار
سخن بهتر از گوهر شاهوار

فردوسی و ایران:

فردوسی در اثر جاودان خود، «شاهنامه» تعلق‌خاطر ویژه‌ای به ایران و ایرانی نشان می‌دهد و مگر آداب و خاطرهٔ جمعی و زبان و فرهنگ و درد و درمان مشترک یک قوم قابل انکار است؟

ایران هزاران سال بوده است و ایرانی نیز باقتضاء جلوه‌های حقیقت در هر دوران اطوار زندگی متفاوت داشته است. ایرانی در حساس‌ترین فراز تاریخ خویش آگاهانه اسلام را برگزیده است و به برکت همین گزینش آگاهانه، دین مقدس اسلام در مزرعهٔ جان ایرانی به برگ و بار شکوهمند نشسته است. اسلام که دین انسان خردمند است در خرد و ظرفیت ایرانی بستر مناسبی برای رواج و اوجگیری یافته است و ایرانی هوشمند نیز در اسلام راه نجات و سربلندی را؛ آنچنان که بزرگترین سرمایه تاریخی و قومی خود یعنی زبان را سخاوتمندانه در اختیار اسلام گذاشته است تا هم زبان پارسی به برکت معارف بلند اسلامی به ارج غنا و ماندگاری برسد و هم اندیشهٔ اسلامی در قالب زبان پارسی پربار گردد.

فردوسی ایرانی است، اما ایرانی مسلمان و عظمت شخصیت فردوسی در بهره‌ایست که از حکمت و جهان‌بینی و عرفان و ادب اسلامی دارد و اگر ایران را می‌خواهد و می‌ستاید، ایران را چنان می‌خواهد که اسلام خواسته است.

فردوسی در اظهار تعلق اندیشه و خاطر خود به اسلام صریح است و به این تعلق افتخار می‌کند:

من از آفرینش یکی بنده‌ام
پرستندهٔ آفریننده‌ام
نگردم همی جز بفرمان او
نیارم گذشتن ز پیمان او
وز او بر روان محمد درود
بیارانش بر هر یکی برفزود

یا

بگفتا پیمبرت راه‌جوی
دل از تیرگیها بدین آب جوی
منم بندهٔ اهل بیت نبی
ستایندهٔ خاک پای ولی

یا

خداوند جوی می و انگبین
همان چشمهٔ شیر و ماء معین
اگر چشم داری به دیگر سرای
نبرد نبی و وصی گیر جای
گرت زین بد آید گناه من است
چنین است آئین و راه من است
بدین زادم و هم بر این نگردم
چنان دان که خاک پی حیدرم

سراسر شاهنامه جز این ادعاهای صریح

نیز پر از آموزش‌های اسلامی است. چه بسیار پند و حکمتهای این کتاب بزرگ که بی‌کم‌وکاست برگرفته از کتاب خدا و سنت نبوی و معصومین علیهم‌السلام است یا بازتابندهٔ بینش اسلامی این حکیم فرزانه.

اگر نامها را از بسیاری از قهرمانان محجب شاهنامه برداریم، چهره‌های درخشانی را می‌بینیم که جانشان تجلی توحید، دادخواهی، عفت، شجاعت و مبارزه با جهل وجود است و مگر اسلام انسانها را چنین نمی‌خواهد؟

گرچه شاهنامه از خصلتهای دینی و میهنی قوم ایرانی حکایتها دارد ولی در آن هیچگاه به تعبیر مولوی: «شیر خدا و رستم دستان» به جنگ یکدیگر نرفته‌اند. و فردوسی در ستایش ایران و ایرانی هم از حدیث نبوی «حب‌الوطن من‌الایمان» متأثر است. در این باب این نکته را نادیده نگذاریم که فردوسی با دیدهٔ تیزبین نیاز مردم زمانهٔ خود را درک کرده است و اوهام و پریشان‌گویی دشمنان نشاندار استقلال و سربلندی ایران یا کج‌اندیشان خیال‌پردازی که دشمنی خود را با اسلام در پشت نام فردوسی پنهان می‌کنند و یا برای انسجام مأموریت زشت خود در وابسته نگاهداشتن ایران به پایگاههای قدرت استکباری از بعض ظواهر شاهنامه سوءاستفاده می‌کنند هیچ نسبتی با حقیقت اندیشه و انگیزهٔ فردوسی ندارد و چه بسیار خیانتها که از اینراه به ایران و فردوسی نشده است. فردوسی در شاهنامه مروج تعصبات قومی و مبلغ سیاسی رژیمهای ویرانگر شاهی نیست بلکه در برابر نارواییهای زمانه که در صورت زشت‌ترین تعصبها و تبعیضها جلوه کرده است، به دفاع از حق و عدالت برمی‌خیزد.

روزگار فردوسی روزگاری است که ایران از یک‌سو مورد هجوم قبایل وحشی و بی‌فرهنگ است و از سوی دیگر حکومت بغداد به بهانهٔ اینکه خورشید اسلام در یک سرزمین عربی دمیده است و زبان دین، زبان عربی است برخلاف حقیقت اسلام و سیرهٔ مبارک نبوی به خود حق می‌دهد که عصبیتهای قومی را بر جامعهٔ اسلامی تحمیل کند و به تحقیر اقوام غیرعرب به‌خصوص ایرانی همت گمارد و همه چیز و همه کس و تمامی تعلقات طبیعی اقوام را در پیش پای آزمندی و فرقه‌گرایی جاهلی خود قربانی کند و فردوسی هوشمندانه و شجاعانه در برابر این سیل ویرانگر ضداسلامی می‌ایستد و در صورت شاهنامه از حق و عدالت اسلامی و حقوق مردم و اقوام دفاع می‌کند و حرکت فردوسی در واقع و باطن حرکتی ضد نژادپرستی و ضد تعصبها و تکبرها و تفاخرهای جاهلی است.

فردوسی و اسطوره:

شاهنامه تاریخ نیست بلکه فردوسی با زبان اسطوره در این کتاب سخن می‌گوید و شناخت درست شاهنامه و فردوسی در گرو شناخت شگفتی‌های جهان اسطوره است.

اسطوره تجلی‌گاه آرمان‌ها و خواسته‌های متعالی بشری است. منشأ اسطوره اندیشمندان و عالمان نیستند بلکه فطرت صافی انسانی است و انسان در عمق ذات و فطرت خود، عاشق حقیقت و زیبایی است. اندیشمندان و هنرمندان فرزانه، همهٔ اندیشه و هنر خود را در شرح و پرداخت اسطوره که برآمده از فطرت انسانها است به‌کار می‌گیرند.

مورخان اگر مرعوب یا مزدور زورگویان نباشند، می‌کوشند تا به میزان فهم خود واقعیتها را آنچنان که هست نشان دهند اما اسطوره‌پردازان صورتی از زندگی و وجود انسان را آنسان که باید باشد می‌آفرینند و فردوسی به زبان اسطوره حماسه‌سرای انسان حق‌جو و جمال‌خواه و عدالت‌طلب است.

توا این را دروغ و فسانه مدان
به یکسان روش در زمانه مدان
از اوهر چه اندر خورد با خرد
دگر بر ره رمز معنی برد

فردوسی مبلغ توحید، خرد و انسانیت:

فردوسی به‌عنوان حکیم و عارف و اندیشمند بزرگ اسلامی در شاهنامه آرایی را اظهار می‌دارد که نمونه‌های فراوانی از آن را در اندیشهٔ دیگر حکیمان و عارفان و متفکران اسلامی می‌توان یافت و ای چه‌بسا آراء حکیمی و عرفانی بزرگان تاریخ اسلام که پس از فردوسی ظهور کرده‌اند متأثر از نظریات فردوسی است.

شاهنامه، کتاب توحید، کتاب انسان و کتاب خود است:

بر آن آفرین کو جهان آفرید
زمین و زمان و مکان آفرید
سپهر و زمین و زمان آن او است
کم‌وبیش گیتی به فرمان او است
جز او را مخوان کردگار جهان
شناسندهٔ آشکار و نهان

یا

سخن هیچ بهتر ز توحید نیست
بنا گفتن و گفتن ایزد کیست

فردوسی از خدا به انسان می‌رسد، انسانی که باید با دو بال دین و خرد به‌سوی خدا که کمال و جمال مطلق است دائماً پرواز کند.

چو زین بگذری، مردم آید پدید
شد این بندها را سراسر کلید
پذیرندهٔ هوش و رأی و خرد
مر او را دد و دام فرمان برد
تو را از دو گیتی برآورده‌اند
به چندین میانجی بپرورده‌اند
نخستین فطرت پسین شمار
توئی، خویشتن را به بازی مدار

رستم قهرمان اسطوره‌ای شاهنامه مظهر ایمان و اعتقاد توحیدی، پاکیزگی اخلاقی، تفکر و تعقل، حزم، عزت نفس و استغناء و دیگر صفات برجسته‌ایست که می‌توان در یک انسان خوب و نمونه از آنها سراغ گرفت.

انسان فردوسی، صاحب خرد است و خرد در تعبیر فردوسی همان است که در اسلام به‌عنوان اولین و برترین آفریدهٔ خدا مورد ستایش قرار گرفته است:

نخست آفرینش، خرد را شناس
نگهبان جان است و آن سپاس
خرد را و جان را که یارد ستور
و گر من سیاهم که یارد ستور
همیشه خرد را تو دستور دار
بدو جانت از ناسزا دور دار

دلی کز خرد گردد آراسته
چو گنجی بود پر ز زر و خواسته
کسی کیش خود باشد آموزگار
نگه‌داردش گردش روزگار

یا

تو چیزی مدان که خرد برتر است
خرد بر همه نیکویها سر است
فزون از خرد نیست اندر جهان
فروزندهٔ مهتران و کهان

به‌هرحال خلاصه‌ترین تعبیری که از شخصیت ممتاز فردوسی می‌توان به‌دست داد شاید تعبیر «حکیم مسلمان ایرانی» باشد. البته یک حکیم و یک هنرمند هر چند هم بزرگ باشد در وضعیت تاریخی و زمانی و مکانی خاصی بسر می‌برد و آراء او نمی‌تواند هیچ تأثیری از وضعیت تاریخی و اجتماعی دورانش نداشته باشد و فردوسی نیز از این حکم مستثنی نیست و در آراء او مواردی را می‌توان یافت که درخور رد و نقض باشد.

فردوسی ما بسیاری از اندیشمندان و متکلمان، اصالت را به سرشت انسانها می‌دهد و از روایتی چون «السعید سعید فی بطن امه والشقی شقی فی بطن امه» تفسیری به‌دست می‌دهد که بویی از جبر فلسفی از آن به مشام می‌رسد. هر چند که با رجوع به همهٔ آراء او می‌توانیم داوری کنیم که این حکیم تا حدودی از جبر و تفویض فاصله می‌گیرد و به «الامر بین الامرین» نزدیک می‌شود. می‌فرماید:

ز دشمن نیاید بجز دشمنی
به فرجام اگر چند نیکی کنی
که چون بچهٔ شیر نر پروری
چو دندان کند تیز کیفر بری
ور ایدون که دشمن شود دوستدار
به شوره زمین تخم نیکی مکار
سر ناسزایان بر افراشتن
وز ایشان امید بهی داشتن
سر رشتهٔ خویش گم کردن است
به جیب اندرون مار پروردن است
درختی که تلخ است وی را سرشت
گرش بر نشانی باغ بهشت
ور از جوی خلدش به هنگام آب
به بیخ انگبین ریزی و شیر ناب
سرانجام گوهر به‌بار آورد
همان میوهٔ تلخ بار آورد



ز بد گوهران بد نباشد عجب
نشاید ستردن سیاهی شب
به ناپاک‌زاده مدارید امید
که زنگی به شستن نگردد سپید
چو پروردگارش چنین آفرید
نیابی تو بر بند یزدان کلید

ناگفته نماند که در اینجا آثار عصبانیت هم از کلام فردوسی آشکار است ای چه‌بسا که در اثر جفای سلطان محمود رنجیده خاطر گشته و مطالبی تند گفته است که در آن حال چندان بمبادی این داوری یا لوازم گفتار خود توجه نداشته است.

همین فردوسی در جای دیگر می‌گوید:

هنر بهتر از گوهر نامدار
هنرمند را گوهر آید بکار
جوانی بی هنر سخت ناخوش بود
اگر چه فرزندش آرش بود
کس کو ندارد هنر با نژاد
مکن زو به نیز از کهوبیش یاد

یا

چنین گفت آن بخرد رهنمون
که فرهنگ باشد ز گوهر فزون
زمانی میاسای ز آموختن
اگر جان همی خواهی افروختن

یا

فریدون فرخ فرشته نبود
ز مشک و ز عنبر سرشته نبود
بداد و دهش یافت این نیکوی
تو دادو دهش کی، فریدون توئی

فردوسی در بسیاری از موارد شاهنامه به هیچ وجه انسان را مسلوب‌الاختیار نمی‌داند و به همین جهت آدمی را دعوت به نیکی و کسب فضیلتها می‌کند:

توانا بود هر که دانا بود
ز دانش دل پیر برنا بود
کسی کاو بدانش زبانش فروخت
بچاره بد از تن تواند سپوخت

یا

به نیکی گرای و میازار کس
ره رستگاری همین است و بس
تو تا زنده‌ای سوی نیکی‌گرای
مگر کام یابی به دیگر سرای
همه نیکویی باید و مردمی
جوانمردی و خوبی و خرمی

روشن است که در آراء اجتماعی و سیاسی فردوسی، رنگ و بوی زمان بیشتر ظهور دارد و آسانتر و روشنتر می‌توان به نارسایی و ناتمامی بسیاری از آنها حکم کرد. اما انصاف اینست که هر رأی و نظر و موضع را با لحاظ شرایط و اوضاع محیط بر آن ارزیابی کنیم.

و شاید این داوری دربارهٔ فردوسی دور از انصاف نباشد که او هر که بود و هر چه گفته است، حلقه‌ایست نیرومند از سلسله گرانسنگ و پایدار فرهنگ و معارف اسلامی و از درخشان‌ترین ستارگانی که در آسمان معرفت و عقلانیت و هنر بشری تابیده‌اند.

با این امید که این گردهمایی که انشاء... فتح باب مجامع و مباحث بزرگتر و گسترده‌تری در این ساخت خواهد بود بتواند در پرتو اندیشه و تحقیق اندیشمندان و اساتید بزرگوار از چهره بزرگان فکر و دانش بشری و بخصوص عالمان و اندیشمندان اسلامی بیش از پیش پرده برگیرد و حقیقت را در معرض قضاوت دوستداران حقیقت قرار دهد. ◘

شاهنامه، شاهراه تاریخ و زبان



پروفسور ت. کورویاناگی

برگزاری کنگرهٔ جهانی بزرگداشت فردوسی فرصت فرخنده‌ای است برای من تا از پیشینهٔ تاریخی شاهنامه و شاهنامه‌شناسی در ژاپن گزارشی کوتاه تقدیم کنم.

قدیم‌ترین اثری که از کتاب ارجمند شاهنامه در ژاپن در دست است بیتی است که در آغاز قرن سیزدهم میلادی، یعنی قریب هفتصدوهفتاد سال پیش وارد سرزمین ما شده است. جالب اینکه معتبرترین نسخهٔ قدیم شاهنامهٔ محفوظ در کتابخانهٔ ملی فلورانس نیز در همین قرن استنساخ شده و چه‌بسا بیت رسیده به ژاپن برگرفته ازین نسخهٔ قدیم باشد.

سندی که بیت شاهنامه را در خود دارد هم‌اکنون در شهر کیوتو ژاپن بجا مانده و در حاشیهٔ آن کیوسه‌ای Kyosei نام راهب بودایی ژاپنی آمده که گویا در آن روزگار در سرزمین چین در کار پژوهش و سیر و سفر بوده است. او در سال ۱۲۱۷ میلادی در دیدار از بندر زیتون چین با سه بازرگان ایرانی که از خلیج فارس به قصد تجارت وارد آن بندر شده بودند برخورد می‌کند و از ایشان می‌خواهد به یادگار به خط خود چند کلمه‌ای برای او بنویسند. یکی از آن سه بازرگان ایرانی دو بیت پراکنده و یک رباعی به خط نسخ با قلم و مرکب چین می‌نویسد. البته راهب ژاپنی از آن خط چیزی درنمی‌یابد و می‌پندارد شاید از ادعیهٔ بودایی باشد و آن را به استادش می‌سپارد. استاد راهب ژاپنی نیز آن را به یکی از معابد بودایی کیوتو پیشکش می‌کند و حاصل اینکه این سند که یکی از قدیم‌ترین اسناد پیوند تاریخی ایران و ژاپن است تا به امروز برای ما به یادگار مانده است.

از جمله شعرهایی که بازرگان ایرانی برای راهب ژاپنی به یادگار می‌نویسد، این بیت پراندیشه است.

«جهان یادگارست ما رفتنی
به مردم نماند بجز مردمی»

اما این سند تاریخی گرانبها به مدت هفتصد سال در معبدی ناشناخته می‌ماند، تا سرانجام پروفسور تورو هاندا آن را باز می‌یابد و در مقاله‌ای که در سال ۱۹۱۰ می‌نویسد به نقل‌قول از پژوهنده‌ای هندی موسوم به برکت الله، که گویا با زبان و ادبیات فارسی آشنا بوده، یادآور می‌شود که بیت یاد شده از شاهنامهٔ فردوسی است. گمان من بر این است که نظر برکت الله در اسناد این بیت به فردوسی تنها مبتنی بر حدس و گمان بوده است، زیرا او هیچ‌گونه توضیحی درین باره نداده است. من با استفاده از کشف‌الابیات شاهنامه آن بیت را در شاهنامهٔ فردوسی در داستان رزم اسفندیار با رستم (در چاره ساختن سیمرغ رستم را) چنین یافتم.

جهان یادگارست و ما رفتنی
به گیتی نماند بجز مردمی

شاهنامهٔ چاپ مسکو
جلد ششم ص ۲۹۸

روایت دیگر این بیت در چاپ ابن‌سینا به این صورت است.

جهان یادگارست و ما رفتنی
ز مردم نماند جز از گفتنی

ناگفته نماند که در شاهنامهٔ چاپ بروخیم در جلد ششم در پانویس صفحه ۱۷۰۶ به‌صورت بیت‌الحاقی آمده است، اما در شاهنامهٔ چاپ ژول مول این بیت نیامده است.

درهرحال تردیدی نیست که بیت یاد شده از شاهنامهٔ فردوسی طوسی است که در آغاز قرن سیزدهم میلادی از حافظهٔ بازرگانی ایرانی برای راهبی ژاپنی نقل شده و به‌عنوان سندی پرارزش در روابط فرهنگی ایران و ژاپن برای ما به یادگار مانده است. به عبارت دیگر آوازهٔ سخن فردوسی طوسی است که هفتصدوهفتاد سال پیش به خاور دور رسیده و گفتار پرنغز اوست که در دوستی میان مردم ما را گشوده است.

چنین است که می‌توان باور داشت شاهنامهٔ فردوسی نه‌تنها در طول تاریخ عامل وحدت ایرانیان بوده، بلکه گفتار مهرانگیز استاد طوس که در آن روزگار حتی بر ذهن و زبان بازرگانان و پیشه‌وران ایرانی جای داشته، در دوستی و پیوند مردم ما مؤثر بوده است.

ترجمه و تحقیق شاهنامه در ژاپن

حقیقت این است که ژاپنیان در کار ترجمه و تحقیق شاهنامه از اروپاییان یک قرنی عقب مانده‌اند. علت این است که ایرانشناسان ژاپنی آن‌قدر که به مباحثی چون باستان‌شناسی، تاریخ و هنرهای زیبای ایرانی دلبسته بوده‌اند، مجالی برای پرداختن به ادبیات پرارزش فارسی نداشته‌اند. با این همه در طول هفتاد سال گذشته در کار ترجمه و تحقیق شاهنامه کارهایی شده که خلاصه‌ای از آن را درین جا به عرض می‌رسانم.

نخستین شناسانندهٔ شاهنامهٔ فردوسی در ژاپن بونمه‌ای تسوچیا B. Tsuchiya شاعر و ادیب گرانقدر ژاپنی است که در سال ۱۹۱۶ میلادی بر اساس ترجمهٔ انگلیسی شاهنامه از اتکینسون (۱۸۳۲) ترجمه‌ای به ژاپنی از شاهنامه ارائه داد. همو کتاب «اساطیر ایرانی» را در پانصد صفحه از آغاز پیشدادیان تا آخر کیانیان تألیف کرد و در آن از مضامین اصلی شاهنامه یاد کرد. این کتاب که نخستین گام در شناساندن شاهنامهٔ فردوسی در ژاپن بود مورد پسند ژاپنیان قرار گرفت و چندین بار به‌چاپ رسید.

پس از او نخستین ایرانشناس ژاپنی که به معرفی شاهنامه پرداخت پرفسور آراکی S. Araki بود که کتاب «تاریخ ادبیات

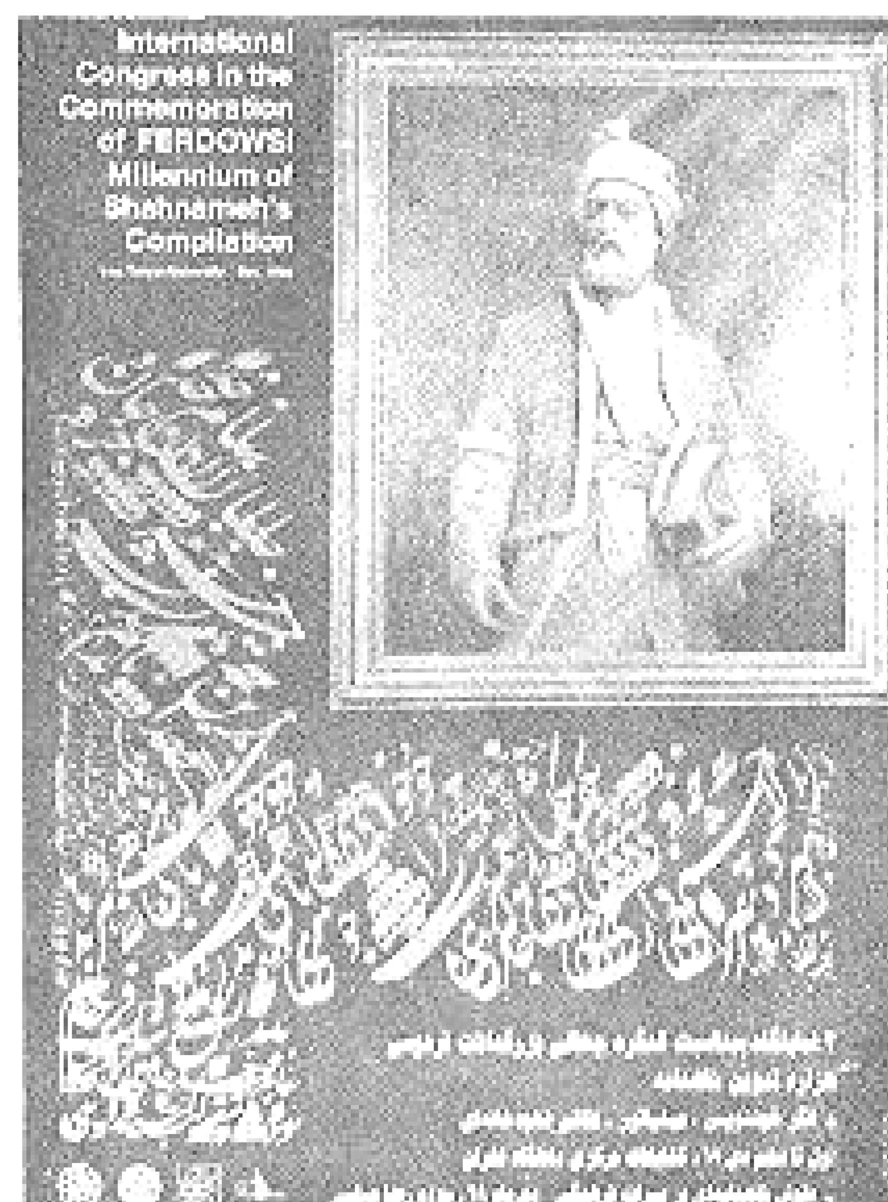
ایران» را در سال ۱۹۲۲ تألیف و منتشر کرد و دربارهٔ فردوسی و شاهکار جاودانی او به تفصیل نوشت و بخشی از ابیات شاهنامه را در پادشاهی جمشید به ژاپنی ترجمه کرد.

سومین شناسانندهٔ شاهنامه در ژاپن سوما M. Soma بود که در سال ۱۹۲٤ کتاب «ایران و ایرانیان» نوشتهٔ بنجامین Benjamin را از متن انگلیسی به ژاپنی درآورد و کتابی با عنوان «سنت و تاریخ ایران» در سیصدوپنجاه صفحه انتشار داد. این کتاب که بیشترین بخش از شاهنامه را دربر می‌گیرد در بیست فصل تنظیم شده و در آن از فریدون، زال، رستم، سهراب، سیاوش، کیخسرو گرفته تا پایان عصر ساسانی یاد کرده است. افسوس که سوما به علت ناآشنایی با زبان فارسی در تلفظ نام پهلوانان شاهنامه در تأثیر متن انگلیسی بوده است.

در پی این مترجم شاهنامه باید از پروفسور آشیکاگا A. Ashikaga یاد کنم که به‌عنوان نمایندهٔ علمی و فرهنگی ژاپن در نخستین جشن هزارهٔ فردوسی در تهران شرکت کرد و کتاب پرارزش «اندیشه‌های دینی ایران باستان» (۱۹٤۰) و همچنین کتاب «سفر به ایران» (۱۹٤۹) را منتشر کرد و در کتاب خود از خاطرهٔ شرکتش در جشن نخستین هزارهٔ فردوسی نیز یاد کرده است.

جز او باید به کتاب کاساما Kasama نخستین وزیر مختار ژاپن در ایران اشاره کنم که پس از پایان مأموریت خود در ایران کتابی به نام «سرزمین بیابان» انتشار داد (۱۹۳۵) و درین کتاب به معرفی داستان خسرو و شیرین به نقل از شاهنامهٔ فردوسی پرداخت.

مترجمان و مؤلفانی که تاکنون برشمردم، همه پیشگامانی بوده‌اند که در کار ترجمه و تحقیق شاهنامهٔ فردوسی در ژاپن آثاری پرداخته‌اند، اما بنیانگذار حقیقی ایرانشناسی در ژاپن بخصوص در قلمرو زبان و ادبیات فارسی پروفسور گامو R. Gamou است که عاشقانه همهٔ زندگی خود را وقف ترجمه و تحقیق در ادبیات فارسی کرد و در سال ۱۹٤۱ در کتاب گرانقدر خود «تاریخ و فرهنگ ایران» دربارهٔ زندگی فردوسی و شاهنامه مطالبی به تفصیل به ژاپنی نوشت. در همین سال هیگوچی M. Higuchi با برخورداری از ترجمهٔ فرانسوی، داستان رستم و سهراب را به‌صورت نمایش کابوکی، تئاتر



سنتی ژاپن ترجمه و تنظیم کرد.

در این‌جا باید یادآور شوم بیشترین ترجمه‌های ژاپنی شاهنامه که تاکنون از آنها یاد کردم به همت مترجمانی صورت گرفت که کمتر با زبان فارسی آشنایی داشته‌اند و در کار خود بیشتر از ترجمه‌های انگلیسی و فرانسوی شاهنامه سود جسته‌اند. بنده افتخار آنرا دارم که تاکنون چهار بار منتخبات شاهنامهٔ فردوسی را مستقیماً از متن فارسی به ژاپنی برگردانده‌ام. نخستین بار در سال ۱۹٦٤ ترجمهٔ منظومی از هفت‌خوان رستم و داستان سهراب به ژاپنی تهیه و منتشر کردم و در پی آن در سال ۱۹٦۹ گزیده‌ای از شاهنامه را به‌صورت ترجمهٔ منظوم به ژاپنی در کتابی موسوم به «شاهنامه» انتشار دادم. درین کتاب من از چاپ کتابخانهٔ بروخیم که با کمک مجتبی مینوی، عباس اقبال، سعید نفیسی و سلیمان حییم فراهم شده بود استفاده کردم. این کتاب که در حجمی قریب ٤۵۰ صفحه منتشر شده داستان‌های زال، رستم، سهراب، سیاوش بیژن و منیژه و شغاد را در بر می‌گیرد و خوشبختانه با حسن قبول مردم با فرهنگ ژاپن قرار گرفته است و تاکنون بیش از ده بار به‌چاپ رسیده است. به‌دنبال این کتاب در سال ۱۹۸۰ سومین ترجمهٔ خود را از گزیدهٔ شاهنامه بر اساس چاپ‌های پاریس و مسکو در کتابی با عنوان «اساطیر ایران بر بنیاد شاهنامه» انتشار دادم. این کتاب که قریب ۲۵۰ صفحه را در بر می‌گیرد حاوی دفتر یکم شاهنامه از کیومرث گرفته تا آخر بخش پیشدادیان است. در پی آن در سال ۱۹۸۷ نیز ترجمهٔ داستان سهراب را همراه با متن فارسی آن منتشر کردم و حاصل همهٔ این کوشش‌ها موجب آشنایی گروه بسیاری از ژاپنیان با شاهکار یکی از حماسه‌سرایان بزرگ کلاسیک جهان شده است.

گذشته از کار ترجمهٔ شاهنامه به ژاپنی در کتابهای «تاریخ ادبیات فارسی» (۱۹۷۷) و همچنین کتاب «شاعران ایران» (۱۹۸۰) بخش شایسته‌ای را به شرح حال فردوسی و شاهنامه‌اش اختصاص داده‌ام و مقالات پراکنده‌ای «دربارهٔ شاهنامه‌های پیش از فردوسی» (۱۹٦٦) و «اعتقاد فردوسی به سرنوشت در شاهنامه» (۱۹۷۹) منتشر کرده‌ام.

در این جا باید از خدمات همکارم خانم امیکو اکادا در شناساندن شاهنامه به ژاپنیان یاد کنم. او که در سال ۱۹٦۷ موضوع رسالهٔ دکتری خود را در دانشگاه تهران «مقایسهٔ حماسه‌سرایی ایران و ژاپن» قرار داد، تاکنون دو کتاب «اساطیر ایران» (۱۹۸۲) و «داستان اسکندر» (۱۹۸۷) را بر بنیاد افسانه‌هایی از شاهنامه پرداخته است. ناگفته نماند که خانم اکادا نخستین ایرانشناس ژاپنی است که داستان اسکندر را بر بنیاد شاهنامه برای ژاپنیان روایت کرده است. همچنین او در رساله‌های پرارزش «زنان در شاهنامه» (۱۹٦۸) و «نخستین پادشاه در حماسهٔ ملی ایران» (۱۹۷٦) در شناساندن هر چه بیشتر شاهنامه به ژاپنیان کوشیده است.

پروفسور ایموتو E. Imoto نیز که حوزهٔ تخصص و مطالعهٔ او در قلمرو زبان و تاریخ و فرهنگ و افسانه‌های ایرانی پیش از اسلام است رساله‌های جالب و سودمندی در «وزن و قافیهٔ شاهنامه» (۱۹٦۰) و «جمشید» (۱۹٦۸) پرداخته است.

یادآوری این نکته در پایان این نوشته سودمند تواند بود که ژاپنیان با شناخت تاریخ و فرهنگ کهن و ارجمند ایران از راه جادهٔ ابریشم و پیوند مشترک تاریخی و اقتصادی و فرهنگی به تاریخ و ادبیات دیرین ایرانی کنجکاوی و توجهٔ بسیار پیدا کرده‌اند.

شاهنامهٔ فردوسی که از شاهکارهای حماسهٔ جهانی و از اسناد تاریخی اندیشه و تمدن سرشار ایرانی است، ایرانشناسان ژاپنی را برانگیخته تا در آینده، گذشته از ترجمهٔ کل شاهنامه به تحلیل متن این شاهکار بزرگ نیز همت کنند.

متن سخنرانی استاد ممتاز دانشگاه خارجی توکیو

سخن سالار بی‌هماورد پهنهٔ ادب و زبان ایران، ابوالقاسم فردوسی توسی، در جاودانه شاهکارش شاهنامه، از جغرافیای تاریخی بسیاری از کشورها و شهرها چون: آذر آبادگان، بخارا، بغداد، بلخ، چاچ، چگل، چین، خوارزم، روم، ری، سغد، سمرقند، سند، مازندران، نیمروز، هند، یمن، و جاهای دیگر سخن به‌میان آورده و آگاهی‌ها، نسبتاً جالب و جامعی به‌دست داده که پژوهش‌های جغرافیایی را در شاهنامه لازم و ضروری نموده است و این آگاهی‌ها، نشانه‌ای است از شناخت و ژرف‌نگری این بزرگ‌مرد از جاهای سخن رفته. اما در مورد گیلان که به‌گونه ویژه‌ای با تاریخ اساطیری ایران ارتباط دارد، بیش از ده پانزده جای مختلف سخنی به‌میان نیاورده که آن قانع‌کننده نیست.

نخستین بار در پادشاهی فریدون، نام گیلان به‌گوش می‌خورد، بدانگاه که منوچهر بر عمویش مسلم پیروز می‌شود، سپاه جنگاور و دلیر مسلم با همه مردانگی و پایمردی‌ها، چون سردار و پیشوای خود را کشته می‌بینند، از نبرد باز می‌ایستند، ننگ شکست و تسلیم را پذیره می‌شوند و جنگ و ستیز را نابجا شناخته و می‌خواهند کشتار بسته آید و همه بدون هیچ پیمان و پیشنهادی تسلیم منوچهر می‌شوند، آن رادمرد جنگاور چون تنها مسلم را در کشتن ایرج گناهکار می‌شناسد نه آن همه مردمی که سپاه او را سازمان داده‌اند، کشت و کشتار را که جز کین و دشمنی برنمی‌انگیزاند، بدون سود و ثمر شناخته، دستور می‌دهد جنگ به‌پایان آید و آنگاه با سپاه پیروز و سرافراز خویش آهنگ دیدار فریدون، نیامی بزرگوارش می‌کند که در تمیشه جای گرفته بود...

بفرمود: تاکوس و رویین و نای
زدند و فرو هشت، پرده‌سرای
سپه را، زدریا به هامون کشید
ز هامون سوی آفریدون کشید
چو آمد به نزدیک تمیشه باز
نیارا، به دیدار او بد نیاز

در این راه‌پیمایی بزرگ، همه دلاوران تسلیم شده سپاه مسلم با اردو همراه بودند، منوچهر با آرایشی چنین به دیدار نیا آمد....

ز دریای گیلان، چو ابر سیاه
دمادم به ساری رسید آن سپاه



گیلان در شاهنامه

فریدون نوزاد

چو آمد به نزدیک شاه آن سپاه
فریدون پذیره بیامد به راه
همه گیل‌مردان، چو شیر یله
ابا طوق زرین و مشکین کله

فردوسی آزادگی گیلک را خوب می‌شناسد و تاریخ را در راوی و هواخواهی از راستی و عشق بی‌دریغ قوم گیل به مددرسانی و پاک‌نهادی بدون توقع و تظاهر گیلانی گواه می‌آورد، به پوشش جنگ‌افزار و آرایش جنگی جنگاوران دریادل کاکل سیاه گیلی، اشارتی روشن دارد، ولی این اشارت اندک است.

دومین بار ذکر گیلان به روزگاران و روزی است که کاووس را دل با سیاوش بد بود و از وی نگرانی و بیم در درون داشت و افراسیاب هم پیمان، دوستی و آرامش را ندیده انگاشت و با صدهزار مرد جنگی به ایران یورش آورد، کاووس این بدکنشی و نامردمی را با سران بارگاه به میان نهاد و چاره‌جویی کرد...

بدو گفت موبد: چه باید سپاه
چو خود رفت باید به آوردگاه

کاووس از این لشکرکشی به دل بیم و آشوب داشت و...

چنین داد پاسخ بدیشان که: من
نبینم کسی را بدین انجمن
کی دارد پی تاب افراسیاب
مرا رفت باید، چو کشتی بران

سیاوش از آشوب دل پدر بر خود آگاه است و محیط پر از فتنه و خطرانگیز دربار پدر را به خوبی می‌شناسد، گاه پیش آمده را به فال نیک گرفت و به یک تیر چند نشان را در پیش نظر آورد، هم گریزش از کانون دسیسه و خطر، هم حفظ و دفاع از اساس و بنیاد شاهنشاهی پدر، و هم نشان دادن عشق سرشار و مهر بی‌کاستی خویش به ایران، پای‌مردی پیش نهاد و...

به دل گفت: من سازم این رزمگاه
به‌خوبی، به‌گویم، به خواهم ز شاه
مگر کم، رهایی دهد دادگر
ز سودابه و گفتگوی پدر
به شد با کمر، پیش کاووس شاه
بدو گفت: من دارم این پایگاه
که با شاه توران، بجویم نبرد
سر سروران اندر آرم به گرد

کاووس را پیشنهاد پسر پسند خاطر افتاد، فرمود در گنج بگشایند تا پور آزاده، آنچه برای لشکرکشی نیاز دارد برگیرد، سیاوش که به گوشهٔ اندیشه پدر راه برده بود...

گزین کرد که از آن نامداران سوار
دلیران جنگی، ده و دوهزار
هم از پهلو پارس، کوچ و بلوچ
ز گیلان جنگی و دشت سروچ

در این گزینش جوانان دلاور و خردمند و آزاده که همه به دلاوری و تهو رو به زیبایی و سن و سال و اندام سیاوش بودند، با دلی پرکین و روانی نیرومند به زیر درفش کاویانی گرد آمده به میدان نبردی سهمگین روان گردیدند، فردوسی یکبار دیگر گیلان و جوانان گیلک را به جنگ و جنگاوری و رزم‌جویی و گرد آمدن به زیر پرچم راستی و پاکی می‌ستاید.

شاهنامه در تمام این بخش گیلان وضعی کاملاً مستقل دارد. هرگاه شهریاران داستانی نیازی به جنگاوران گیلی می‌یابند، جوانان زیباچهر و سیاه‌زلف و دست از جان شسته برای رهایی ایران از بیداد و ترکتازی دشمنان

قدمی افرازند.

شاید خدای نامکی که به اختیار فردوسی بود، بیش از این آگاهی از گیلان نمی‌داد و نداشته است!! و به همین جهت برگرداننده خدای نامک به شعر حماسی، نمی‌توانست و حقاً هم نمی‌بایست بدان چیزی از خود بیفزاید و ارزش و اصالت کارش را پایین آورد.

در تاریخ غیراساطیری نیز فردوسی تعهدی به شناساندن گیلان ندارد و حتی وقایع را نه به‌گونه گسترده، بلکه بسیار هم فشرده و گاهی بی‌اعتنا بیان می‌کند، مثلاً در جنگ اردشیر با اردوان شهریار نگون‌بخت اشکانی، می‌فرماید:

در گنج بگشاد و روزی بداد
سپه برگرفت و بنه بر نهاد
ز گیل و ز دیلم بیامد سپاه
همی گردت که برآمد به ماه

نقش گیلان باز همان یاوری و کومک دادن به پادشاه است، حتی نوع این یاوری هم توجیه نمی‌شود، نمی‌دانیم این سپاهیان اجیر و مزدور بوده‌اند یا متوظف و مشتاق کومک‌های بی‌دریغ و بی‌توقع، قاطعاً در خدای نامک گونه‌های این سپاهی‌گری روشن بود حالا چرا و به چه انگیزه در متن شاهنامه راه نیافته است مشخص و معلوم نیست.

در پادشاهی بهرام گور، مرد رزم و بزم و افسانه‌ساز ایران، خاقان چین و امپراطور روم آهنگ یورش به ایران می‌کنند، بهرام با همه قدرت و توانایی رزمی خود، احساس ضعف می‌کند، باید در این نبرد بزرگ و سرنوشت‌ساز از همه سران و سرداران ایران مدد بجوید...

جهاندار، گستهم را، پیش خواند
ز خاقان چین چند با او براند
دگر مهر پیروز بهزاد را
سوم مهر برزین خراد را
چو بهرام پیروز بهرامیان
خزروان رهام با اندیان
یکی شاه گیلان، یکی شاه دی
که بودند در رای هشیار پی

در این کومک جویی ورای زنی، پادشاهان گیلان وری آن‌چنان که باید و شاید معرفی نمی‌شوند، آیا خدای نامک از چنین مردان دل‌آگاه (که بودند در رأی هشیارپی)



به همین سادگی نام برده یا آن که فردوسی نخواسته گرهی از عقده تاریخ بگشاید؟ درحالی که حق بود از مردم سیرتانی که جنگاوران ری و گیلان آنها را سمبل قومی خویش می‌شناسند، سر به فرمانشان دارند و جان بر کف برای نثار و ایثار بیشتر سخن به‌میان می‌آمد تا گوشه تاریکی از تاریخ میهن ما روشن گردد. انوشیروان، ایران بزرگ را به فرموده حکیم ابوالقاسم فردوسی به چهار بخش تقسیم نمود...

نخستین خراسان، از او یاد کرد
دل نام‌داران، بدو شاد کرد
دگر بهره‌زان بد، قم و اصفهان
نهاد بزرگان و جای مهان
وزین بهره بود آذرآبادگان
که بخشش نهادند آزادگان
و زارمینیه تا در اردبیل
بپیمود بینادل و بوم گیل
سیوم پارس و اهواز و مرز خزر
ز خاور و رابود تا باختر
چهارم عراق آمد و بوم روم
چنین پادشاهی و آباد بود

فردوسی، قبلاً از استقلال داخلی گیلان سخن گفته، ولی چنان‌که در این تقسیمات دیده می‌شود، گیلان و اردبیل و ارمنستان در بخش آذرآبادگان جای می‌گیرد، طبعاً این روش با استقلالی که مملکت چهارگوشه ورنه داشت درست نمی‌توانست باشد، مردم و دستگاه فرمانروایی و رهبران گیلک را ناپسند می‌نمود و ناراضی می‌ساخت به‌ویژه که انوشیروان برای استحکام شاهنشاهی خشونت‌های تأثرانگیزی را مرتکب گشت و خون‌های ناحقی بر زمین ریخت، اگرچه تاریخ انوشیروان را دادگر خوانده ولی با بررسی ژرف کردارش، می‌بینیم که داغی دردناک و نفرت‌زای بر چهره تاریخ است،

به راه اندر، آگاهی آمد به شاه
که گشت از بلوچی، جهانی سیاه
ز بس کشتن و غارت و تاختن
زمین را به آب اندر انداختن
ز گیلان، تباهی فزون است از این
ز نفرین پراکنده شد آفرین

انوشیروان بعد از شنیدن سخنان موبد و نتیجه گفتگوی انجمن سرداران خود، درنگ را جایز ندانست، به بلوچستان لشکر کشید و نبرد خونینی آغاز کرد، به زن و کودک و پیر و درمانده، مهر روا نداشت و به دردناک‌ترین گونه‌ای سرزمین جنگاوران را از شیرمردان ستو تهی ساخت و:...

وزان جایگه، سوی گیلان کشید
چو رنج آمد از گیل و دیلم بدید
ز دریا سپه بود، تا تیغ کوه
هوا پر درفش و زمین پر گروه
پراکنده بر گرد گیلان سپاه
بشد روشنایی ز خورشید و ماه
چنین گفت: کایدر ز خرد و بزرگ
نباید که ماند یکی میش و گرگ
چنان شد ز کشته، همه کوه و دشت
که خون در همه روی کشور بگشت
ز بس کشتن و غارت و سوختن
خروش آمد و ناله مرد و زن
ز کشته بهر سو، یکی توده بود
گیاها، به مغز سر آلوده بود
ز گیلان هر آنکس که جنگی بدند
هشیوار و با رای و سنگی بدند
نوا خواست، از گیل و دیلم دو سد
کزان پس نگیرد، یکی راه بد

این سخت‌گیری‌های دور از جنبه اعتدال مردم آزاده آغوش جنگل و دامان را چون دریای خروشان خزر به غرش و اعتراض وامی‌داشت و طبیعی است چنین اعتراض‌هایی خوشایند خودکامگان نمی‌توانست باشد و در پایان، این کنش‌ها و واکنش‌ها منجر به درگیری شد، گیلان به روی انوشیروان ایستاد، مردم پیاخاسته، بدلی‌ها را آشکارا ساخته و جبرانش را خواستار شدند و این به زمانی بود که انوشیروان از هند بازمی‌گشت...

چو ما را در این کنگره راه نیست
بدینسان شدیم همنوا، چاره چیست

این بیت را خانمی که موفق به حضور در کنگره نشده بود بر روی کاغذی نوشته و به ستاد خبری کنگره ارسال کرده بود.

محدودیت فضای تالار فردوسی و اشتیاق فراوان برای حضور در کنگره و استفاده از برنامه‌های آن، گه‌گاه موجبات گلایه افرادی را فراهم می‌کرد، که در این میان اعتراض برخی از دانشجویان رشته‌های غیرادبی نیز شنیدنی بود.

ظریفی می‌گفت: وقتی دکتر ولایتی وزیر امور خارجه که دکتر اطفال نیز هست می‌تواند در کنگره سخنرانی کند چرا دانشجویان پزشکی حق ورود به کنگره را ندارند.

جای خالی!

علی‌رغم حضور جمع کثیری از دانشمندان، ایران‌شناسان و فردوسی‌شناسان ایرانی و خارجی در کنگره، با این حال جای خالی چند شخصیت معروف و مشهور ایرانی مثل استاد دکتر محیط طباطبایی به‌شدت محسوس بود.

مصاحبه‌های سرپایی!!

با اینکه ستاد خبری کنگره و ستاد برگزاری، اتاقهای مخصوصی را در طبقهٔ دوم دانشکده ادبیات به مصاحبه با میهمانان اختصاص داده بودند، اما بازار مصاحبه‌های سرپایی در طول کنگره داغ بود.

جالب‌ترین بخش قضیه، مصاحبه آقای گلسرخی تدوین‌گر و مؤلف دائره‌المعارف بزرگ موسیقی بود ه هنگام صرف غذا در رستوران دانشگاه صورت گرفت.

مرشد نقال و حکایت فیلمبرداری:

در سرسرای تالار فردوسی محلی برای نقالان در نظر گرفته بودند، روز دوم کنگره یک گروه فیلمبردار از مرشد نقال خواستند که با اشارهٔ دست کارگردان حرکت کند.



در حاشیه کنگره:

چهرهٔ مرشد موقع اجرای نقل دیدنی بود، ابتدا کف دو دستش را محکم به هم کوبید و نقل را شروع کرد، اما وقتی به مقابل دوربین رسید کارگردان با اشارهٔ دست از او خواست که عقب برود. مرشد در حال گفت:

ندانم سرانجام و فرجام چیست
بر این رفتن اکنون باید گریست

مترجم برای مترجم:

کار ترجمه مصاحبه مطبوعاتی آقای مایور مدیرکل یونسکو هم از بخش‌های دیدنی کنگره بود، پس از هر جمله که توسط مترجم ادا می‌شد، عده‌ای از دوستان مطبوعاتی درجا مطالب نامبرده را به فارسی سره ترجمه می‌کردند!!

بدبیاری سخنرانان!

وای به‌حال سخنرانی که احتمالاً یک واژه یا عبارت را صحیح تلفظ نمی‌کرد، حضور ادیبان و سخنوران در جلسه باعث می‌شد که همهمه و پچ‌پچ از گوشه و کنار سالن برخیزد و مطمئناً سخنران هم متوجه می‌شد!!

حضور فردوسی در کنگره!!

روز افتتاح کنگره، مسئولین در ورودی از کلیه مدعوین تقاضای کارت دعوت یا کارت شناسایی می‌کردند. چند نفر میهمان کنگره که موفق به دریافت کارت ورودی نشده بودند، با اصرار درخواست ورود به سالن را داشتند و مجوز ورودشان نیز دعوت نامه اولیه کنگره بود. مسئول سالن برای اجابت درخواست آنان نامه را گرفت: بر بالای نامه نوشته شده بود کنگره جهانی بزرگداشت فردوسی و نام مدعوین نیز زیر نام فردوسی به ترتیب تایپ شده بود، آن آقا بدین‌ترتیب اجازه ورود را صادر کرد. من اسمها را می‌خوانم شما تشریف بیرید داخل:

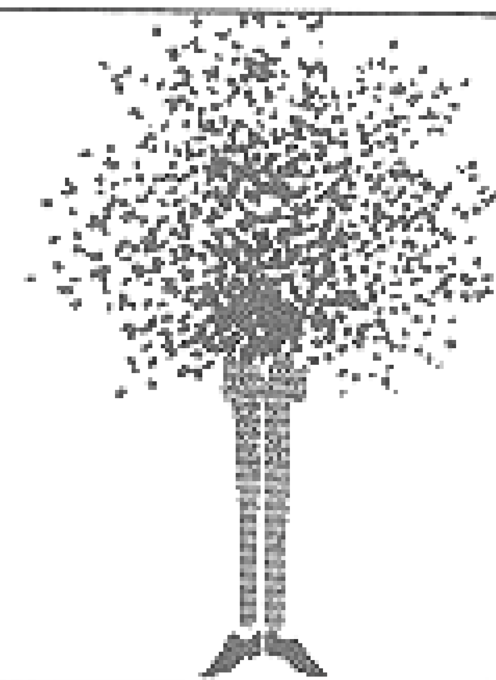
اول آقای فردوسی والخ...

رابطه کارت و وجدان!!

ایضاً هنگام صرف ناهار در رستوران دانشگاه نیز از مدعوین تقاضای کارت می‌شد، موقع صرف غذا، کسی که مسئول بود از یکی از میهمانان تقاضای کارت کرد، طرف به‌دنبال کارت خود به جستجوی کیف و جیبهای لباسش پرداخت. وقتی به مسئول غذا گفته شد. حالا اگر کارت همراه ما نباشد چکار کنیم، گفت: اگر کارت ندارید باید وجدان داشته باشید!!

اتاق مرموز ۱۰۴

سرانجام پس از پایان گرفتن کنگره در بعدازظهر روز پنج‌شنبه ٦ دی‌ماه، توزیع هدایای کنگره شروع شد، بخش توزیع نیز که توسط مسئول روابط عمومی دانشگاه انجام می‌شد تماشایی بود. نامبرده بر روی تکه‌های کاغذ از پیش آماده شده، جملاتی را به رمز می‌نوشت و طرفداران دریافت هدایا را به اتاق ۱۰۴ راهنمایی می‌کرد. جالب آنکه نامبرده فقط با یک خودنویس و با یک رنگ خاص دستور اهدا را صادر می‌کرد و ماجرا زمانی دیدنی‌تر شد که خودنویس ایشان مفقود گردید!!



محرمانه، مستقیم



سپاس و درخواست

در پی انتشار دومین شماره‌ی گردون، این بخت نصیب «کاوشگر» شد که مورد عنایت مسؤولان دفتر روابط عمومی و بین‌الملل وزارت امور اقتصادی و دارایی قرار گیرد.

این عزیزان در نامه‌ی خود عیناً چنین نوشتند: «ضمن عرض تشکر از توجه برادران مسئول در آن مجله محترم به‌دقت نظر و زحمات کارکنان گمرک جمهوری اسلامی ایران گفتنی است که ما هم از خواندن خبری تحت عنوان نمادهای شبه‌فرهنگ که در نشریه مورخ ۶۹/۹/۱۸ گردون درج گردیده بود، هم شاد شدیم و هم متأسف؟! شادی از اینکه کوشش مأموران گمرک در حراست از مرزهای اقتصادی کشور مورد توجه کاوشگر آن نشریه محترم قرار گرفته و تأسف از اینکه اصطلاح چنگ برای مأموران وظیفه‌شناس گمرک استفاده گردیده که در شأن این مأمورین و نشریه وزین گردون نبود.»

«کاوشگر» ضمن پیشکش سپاس صمیمانه‌ی خود به دوستان نادیده در وزارت امور اقتصادی و دارایی از دیگر خوانندگان گرانمایه نیز ملتمسانه می‌خواهد که هرگز در بیان لغزش‌های «کاوشگر» اهل گذشت نباشند... چرا که این سو نویسنده‌ایست که به قطره بودن خود آگاه است و آن‌سو شمائید که دانائید و دریایید.

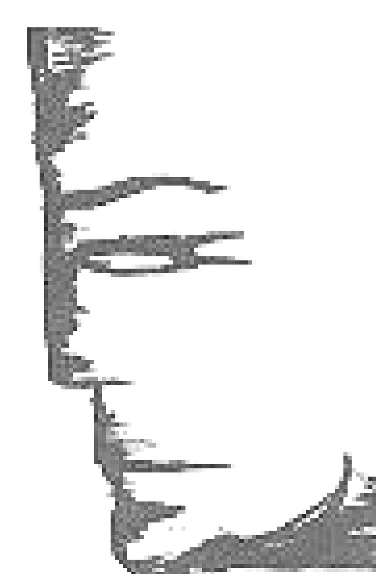
قطرهٔ دریاست اگر با دریاست
ور نه او قطره و دریا، دریاست

نقد یا شلتاق؟

لطفاً به بخش‌هایی از یک نقد و نظریه زیر عنوان «نگاهی کوتاه به ده سال شعر معاصر» که در تاریخ بیستم آذرماه یکی از روزنامه‌های عصر چاپ شده بود، عنایت فرمائید:

«اخوان پس از سیر نزولی اشعارش که پیش از سال ۵۰ آغاز شده بود، بالاخره، به دره ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم افتاد و غزل ضعیفی را برای خداحافظی برگزید. شاملو اما تا حوالی سال ۷ ـ ۵۶ دوام آورد و پس از آن است که اشعارش سیر قهقرایی را آغاز می‌کنند. به‌گونه‌ای که دیگر حتی شیفتگان آتشی وی نیز سکوت خویش را به عزا می‌نشینند. شعر سیمین بهبهانی در اکثر مواقع آن «آن» شاعرانه را ندارد. محمد حقوقی و رضا براهنی این نکته را بیش از پیش آشکار می‌کنند که اصولاً نقاد جماعت شاعر نمی‌شود که نمی‌شود. منصور اوجی مصداق بارز شاعر زورکی است. سادات اشکوری، فریدون مشیری و فرخ تمیمی همگی از همان مقولهٔ کوتاه مثل آه!!! هستند. شمشیر معشوقه قلم نصرت رحمانی بیش از آنکه شعر باشد یک بیانیه پرگوست. بگذریم، چرا که تابحال خود شاعر باید از سرودن آن پشیمان شده باشد.»

البته منقد محترم در بررسی خود چند شاعر دیگر را می‌ستاید که به هیچ روی مورد اعتراض «کاوشگر» نیستند؛ اما توجه داشته باشیم که ایشان شاعرانی مانند: نادرپور ـ خوئی ـ نعمت میرزازاده ـ ابتهاج و چندین شاعر دیگر را اصلاً قابل بحث و اشاره نمی‌یابد و نهایت، اینکه: کلاغ پر ـ گنجشک پر ـ نیمی از ادبیات منظوم دهه‌های اخیر، هم پر(!)



اندکی در خود نگر...

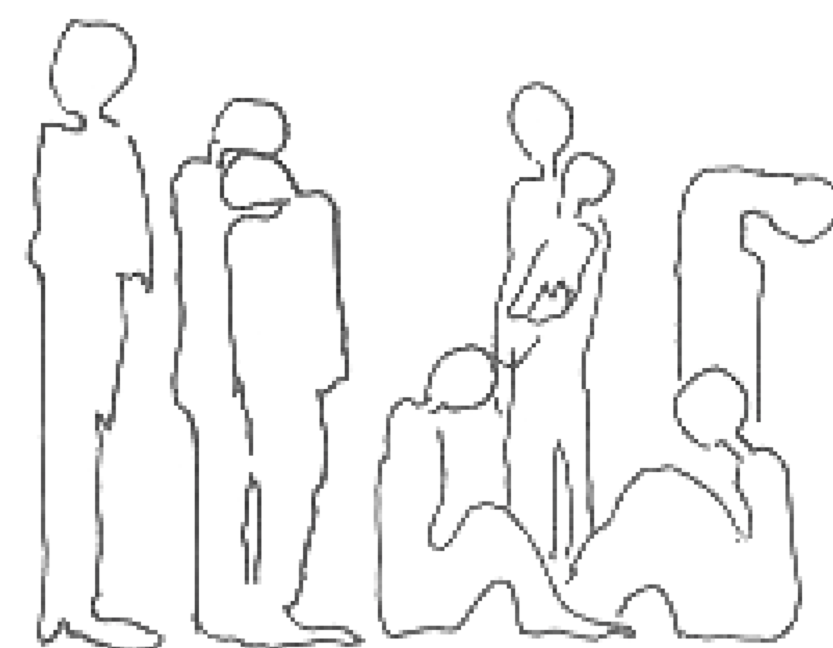
به تازگی، خواندن چند نقد و انتقاد از شاعران و نویسندگان هموطن و پاسخ آنها به نقدنویسان که گاه از یک‌سو و گاه از هر دوسو همراه با تحقیر و اهانت و دشنام بود، «کاوشگر» را بر آن داشت تا از آمار یونسکو یاد کند.

بر اساس برآورد یونسکو حدود پنج‌میلیاردوشصصدمیلیون مجلد کتاب در کتابخانه‌های همگانی جهان وجود دارد که طبعاً این آمار شامل دهها میلیون مجلد کتاب که در کتابفروشی‌ها و کتابخانه‌های خصوصی گیتی وجود دارد، نمی‌شود.

اکنون اگر تصور کنیم آدمی از ده سالگی هر دقیقه یک صفحه و هر روز ده ساعت کتاب بخواند و حتا یکروز در مطالعاتش وقفه‌ای رخ ندهد، پس از پنجاه سال در سن شصت سالگی، سی‌وشش‌هزار کتاب سیصد صفحه‌ای خوانده و به بیان دیگر، دانش او به مراتب اندک‌تر از یک‌صدوشصت‌هزارم دانش مکتوب بشری است.

حیف نیست آن گروه از هنرمندان و نقدنویسانی که یک جو والایی و واقع‌بینی در نهادشان نیست به همان نتیجه‌ای نرسند که «ابوشکور بلخی» در نیمه‌ی نخست سده‌ی چهارم رسید؟

تا بدانجا رسید دانش من
که بدانم همی که نادانم



نام گمشده

«کاوشگر» در دومین شماره‌ی گردون، اشاره‌ای داشت به «ژیلبر سسبرن» ـ با ضم ب ـ و این به احترام آقای شاملو بود که نام نویسنده را در کتاب «نصف شب است دیگر دکتر شوایتزر» به‌صورت یاد شده بازگردان کرده‌اند... اما چاپ آن مطلب «کاوشگر» را با اعتراض و تمسخر چند خوانندهٔ گرامی مواجه کرد.

«کاوشگر» در مطالعه‌ی مجدد کتاب «اما من شما را دوست می‌داشتم» دریافت که روانشاد دکتر غلامحسین یوسفی و آقای دکتر محمدحسن مهدوی اردبیلی در کتاب یادشده نه تنها نام «سبرون» را در زیستنامه‌ی بارها تکرار کرده‌اند، بل حروف خارجی نام او را بـه ایـن صـورت آورده‌انـد "CESBRON" درحالی‌که آقای شاملو نه زیستنامه‌ای نویسنده را مرقوم فرموده و نه نام او را با حروف خارجی نقل کرده‌اند.

جالب آنکه وقتی «کاوشگر» برای دانستن نام درست نویسنده به چند زبان‌شناس روی آورد، پاسخ‌های گوناگون شنید و از جمله آقای «دکتر ابوذر صداقت» دکترای ادبیات فرانسه و فلسفه و رئیس گروه مترجمی فرانسه در دانشگاه آزاد واحد تهران اظهار داشت: هیچیک از دو ترجمه صحیح نیست و نام نویسنده باید اینگونه به فارسی بازگردان شود: «سزبرون»

میان شعر و زبان تو گیرو داری بود
من این میانه شدم سخره این چه کاری بود؟!

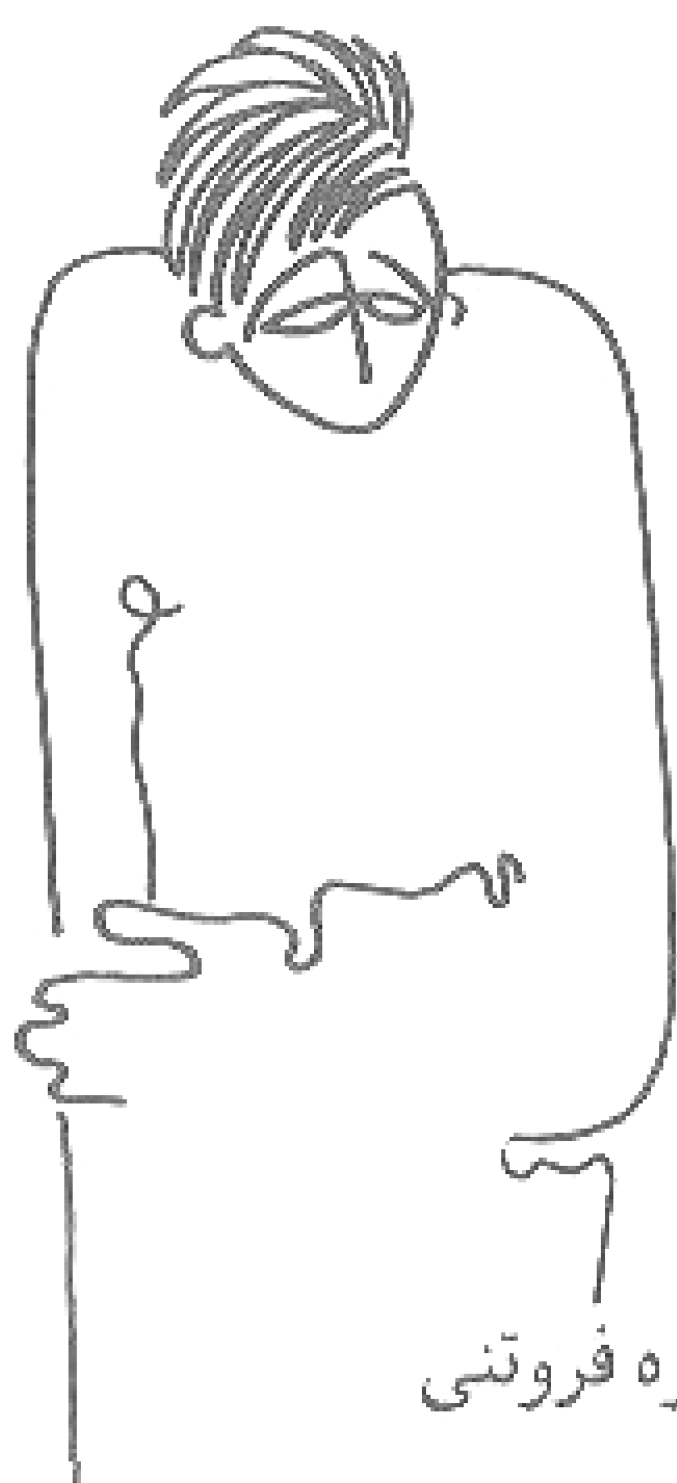
رسولان دروغین

آشنای غریبی که پس از انقلاب ساکن آمریکا شد، در طی نامه‌ای به پاره‌ای از فعالیتهای خود و همفکرانش اشاره کرد و پاسخی دریافت داشت که نقل بخشی از آن بی‌زیان می‌نماید: سلام و بی‌سلام... که فرمودید فیلمهای... را «بایکوت!» کردید و سازندگان فیلمها به هر شهر و ایالتی که رفتند از تعقیبشان در امان نماندند و شما گروهی از مردم را از تماشای فیلمهای آنان بازداشتید... و فرمودید آقایان «...» را که به دعوت هموطن‌های خودتان به آنجا آمده بودند در کنسرتی که برپا داشتند هو کردید و اطلاعیه‌های تبلیغاتی و نقدهای سینمایی منتقدان خارجی را آتش زدید و به اساس رسالتی که داشتید، شعرها و کتاب‌های آن آقا و آن خانم را تحریم کردید.

اما نفرمودید خودتان در گذار این ده سال چند کنسرت برپا داشتید که شنونده‌ی خارجی را مجذوب موسیقی اصیل کشورتان کند و چند فیلم ساختید که جایزه و تحسین بیگانگان را صاحب شود و چند داستان و شعر و اثر علمی و پژوهشی منتشر کردید که روشنفکران و دانشمندان را به ستایش از ایران و ایرانی را دارد و چه کردید تا پوزخند را از لبهای اربابهاتان محو کنید.

می‌دانید آقا؟... مدتهاست که این مردم از رسالت شما که به صورت «شو»های به‌شدت مبتذل و فیلمهای «ویدیو»یی مخرب به ایران یورش آورده گرفتار تهوعی مزمنند و خداوند طول عمر دهد به خانم سیمین بهبهانی که در سال ۵۹ خطاب به شما چنین گفت:

بروید تا بمانم، بروید تا بمانم
که من از وطن جدایی، بخدا نمی‌توانم
من و این کنج پریشان، به دیار سفله‌کیشان
نروم که مهر ایشان، به گداوشی ستانم.



شکوه فروتنی

آنچه در سطرهای زیر می‌خوانید، گفت‌وشنودهای است که در سال ۱۹۷۲ صورت گرفته است.

مصاحبه‌گر: آقای «بورخس» سالهاست که برای دریافت جایزه نوبل از شما، «آستوریاس» و «نرودا» نام برده می‌شود. عقیده‌تان چیست؟

بورخس: هنگامی‌که به نامهایی چون برتراندراسل، برنارد شاو، فاکنر و دیگران می‌اندیشم، احساس می‌کنم که دادن جایزه به من بی‌معنی است.

مصاحبه‌گر: عقیده‌تان درباره‌ی دادن این جایزه به آستوریاس چیست؟

بورخس: نمی‌دانم که آیا من آستوریاس را برمی‌گزیدم یا نه؛ اما یقیناً «نرودا» را بر «بورخس» ترجیح می‌دادم... زیرا او به رغم اختلاف دیدگاههای سیاسی‌مان، شاعری بهتر و برتر از من است.

****

مصاحبه‌گر: آقای نرودا، می‌گویند که میان شما و «بورخس» خصومتی وجود دارد.

نرودا: اختلاف من و «بورخس» بنیادی نیست. او نویسنده‌ای بزرگ است و نویسندگانی در سطح جهانی چون «بورخس» نادرند. من سروده‌های بورخس را عمیقاً دوست دارم، به‌ویژه از آنرو که توجه شاعری سحار و نویسنده‌ای روشنفکر و آگاه را با حرکتی اصیل و سرشار از اعتماد به نفس را به‌سوی درونمایه‌ای مردمی نشان می‌دهند.



شمس لنگرودی

نخستین شاعر نوپرداز ایران

۱ـ زندگی لاهوتی

ابوالقاسم الهامی، متخلص به ابوالقاسم لاهوتی، در سال ۱۲٦٤ هـ. ش در کرمانشاه متولد شده، در فروردین سال ۱۳۳٦ هـ. ش در مسکو درگذشته، و همانجا نیز به خاک سپرده شده است.

لاهوتی از نوجوانی شعر می‌گفت. گویا در سن نوزده سالگی (۱۲۸۳ هـ. ش.) دیوانی از اشعار صوفیانه منتشر کرد؛ دیوانش مورد توجه قرار گرفت و به کمک شخص ثروتمندی (یا به قولی جمعیتی تشکیلاتی) برای ادامهٔ تحصیلات رهسپار تهران شد. و گویا در همین سال هم وارد ژاندارمری می‌شود.

ژاندارمری در این سال‌ها زیر نظر سوئدیها اداره می‌شد و طرفدار مشروطه‌خواهان بود، لاهوتی هم به طبع و به مرور هوادار انقلابیون مشروطه‌خواه می‌شود؛ به ریاست ژاندارمری قم می‌رسد؛ ولی در پی کدورت و دشمنی‌یی که بین لاهوتی و عده‌یی (از جمله سوئدیها) پیدا می‌شود، محکوم به مرگ شده، از ایران می‌گریزد و به ترکیه پناه می‌برد. و این، نخستین حادثهٔ سرنوشت‌ساز در زندگی لاهوتی است. ترکیه در این سالها مأمن فراریهای سیاسی و انقلابیون کشورهای همجوار است.

جنگ جهانی اول درمی‌گیرد. هرج و مرج می‌شود و لاهوتی به میهن برمی‌گردد. اما ایران نیز چون دیگر کشورهای تجاوز شده در اشغال سربازان روسی و آلمانی و انگلیسی... و محل جنگ و گریز بین میهن‌پرستان و بیگانگان است. طی یکی از همین درگیریها، کرمانشاه بمباران می‌شود، لاهوتی باز به ترکیه می‌گریزد. در این سفر است که با روشنفکران بیشتری آشنا می‌شود؛ با همکاری حسن مقدم (علی نوروزی) نویسندهٔ «جعفرخان از فرنگ برگشته» مجلهٔ «پارس» را منتشر می‌کند و به کمونیستها می‌پیوندد.

پس از چندی دوباره به ایران برمی‌گردد. و به وساطت مخبرالسلطنه، فرمانروای آذربایجان، با درجهٔ سرگردی وارد ژاندارمری می‌شود. سال ۱۳۰۰ هـ. ش است. چند ماه از کودتای سیدضیاء طباطبایی گذشته است. سردار سپاه کودتا، رضاخان است. او تصمیم می‌گیرد قزاقها و ژاندارمری را ادغام و لباسها را متحدالشکل کند. لاهوتی نیز چون بسیاری به این امر معترض است. اعتراض سودی ندارد. دست به کودتا می‌زند. شکست می‌خورد و در تاریخ هشتم بهمن ۱۳۰۰ هـ. ش به شوروی می‌گریزد و دیگر هرگز به ایران بازنمی‌گردد.

۲ـ شعر لاهوتی

لاهوتی بی‌گمان از درخشان‌ترین چهره‌های شعر فارسی بود که یکی از شعرهای هفده سالگی او که همان زمان در هفته‌نامهٔ «تربیت» چاپ شده است، استعداد و قدرت شاعری او را نشان می‌دهد:

کنون بباید می‌خورد در کرانهٔ رود
ز دست ساقی گلچهره با ترانهٔ رود

کز اعتدال ربیعی شکست صولت دی
از آن سپس که تن و جان خلق را فرسود

گهی ز آتش مرداد، رخت عمر بسوخت
دمی ز سردی دی، کشت عاقبت بدرود

چو اصل هست به‌جا، نیست باک گر روزی
ز گشت چرخ شود، فرع بی‌ثمر نابود
....

بالای این شعر، که در شمارهٔ ۳۵۶ هفته‌نامهٔ تربیت چاپ شده بود، می‌خوانیم: «... شعری مانند سحر حلال، و آن نونهال ملکوتی خصال لاهوتی تخلص می‌کند و راستی که بی‌مناسب نیست، چه از عالم لاهوت به او مدد می‌رسد...»

ولی همین شاعر ارجمند، در سن ۶۲ سالگی، پس از کم‌وبیش ۵۰ سال تجربهٔ شاعری، این شعر را می‌نویسد:

ایرانیان، ایرانیان
یاری کنیم، یاری کنیم

زخمی شده جسم وطن
خیزید غمخواری کنیم

ویران شده سامان ما
بسمل شده ایران ما
جان می‌کند جانان ما
یاران مددکاری کنیم

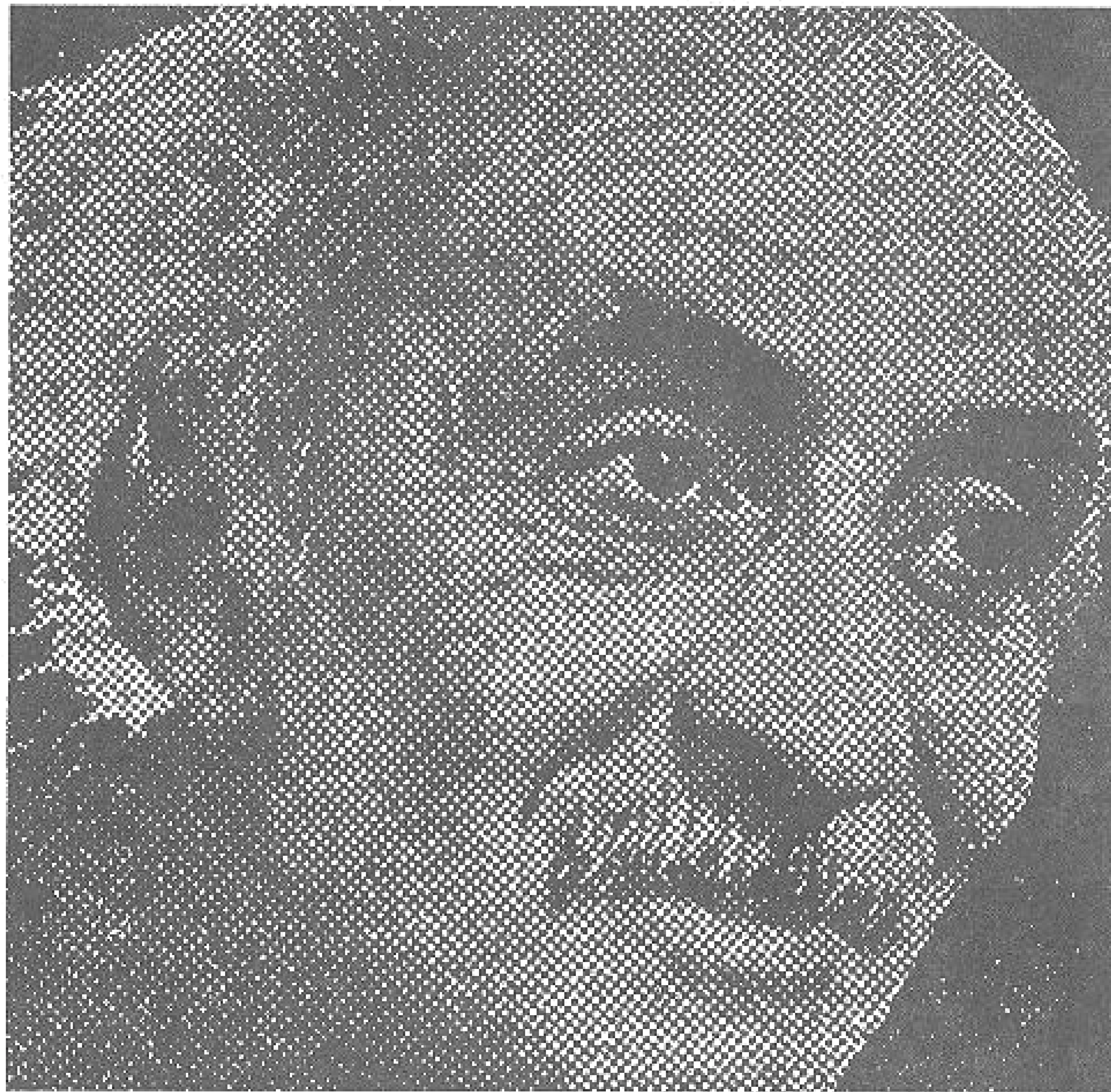
«سیتی» بود صیاد او
«وال استریت» جلاد او
سوزد دل از فریاد او
دفع چنین خواری کنیم
.... ۱۹۴۷ م. (۱۳۲۶ هـ. ش)

به نظر می‌رسد که حرام شدن لاهوتی، دو علت داشته: ۱ـ انحراف شور و علاقهٔ لاهوتی از شعر به نظامیگری تا حد/ مشغلهٔ همیشگی کودتا ؛ ۲ـ تغییر زیباشناسی، از نظام سنتی و مردهٔ شعر، به نظم تبلیغی و روزنامه‌یی.

خانم نصرت آق اولی، همسر اول لاهوتی، که تا سال ۱۳۰۰ هـ. ش با شاعر زندگی کرده است، دربارهٔ او می‌گوید: «چیز درستی از او به یادم نمانده است. زندگی ما چنگی به دل نمی‌زد... لاهوتی رئیس ژاندارمری قم بود. کمتر او را می‌دیدم. همه‌اش سرگرم کارهای اداری و سیاسی خودش بود... همیشه برای رفتن شتاب داشت... یک پایش در قم بود، یکیش در اراک... تا اینکه کودتا کرد.»[1] آقای بیشتری نیز می‌نویسند: «او شب و روزش را در اندیشهٔ کارهای سیاسی می‌گذرانده»[2] و این سخنان بدین معنی است که لاهوتی از کرمانشاه به تهران می‌آید (یعنی در فاصلهٔ ۱۲۷۴ هـ. ش تا ۱۳۰۰ هـ. ش) به سبب مشغلهٔ فراوان نظامی، شعر برای او در درجات بعدی اهمیت قرار می‌گیرد، و اگر شعری نیز می‌نویسد، بیشتر از ذخائر ذهنی خویش استفاده می‌برد. به دلیل همین مشغله‌هاست که بیشترین و بهترین اشعارش در این سالها، آنهایی است که در ترکیه، به فراغبال می‌نویسد.

ولی در سالهای پرآشوب و بنیان‌کنی چون سالهای نهضت مشروطه که حتی شاعران درباری و به‌شدت سنتگرایی چون ملک‌الشعراء بهار و ایرج میرزا به‌شوق آمده و به عشق نزدیکی با انقلاب، زبان تصنعی و رسمی و مدرسی بازگشتی خود را رها کرده و به زبان مردم کوچه بازار و ترانه‌های عوام نزدیک شده‌اند، پیداست که واکنش شاعر ناسازگار و عصیانگر و بالقوه بزرگی چون لاهوتی ـ به‌رغم مشغله‌های توطئه‌آمیز غیر شاعرانه‌اش ـ چگونه می‌تواند باشد ؛ بویژه که او با زبانهای ترکی و فرانسوی (از راه همکاری با اروپاییها) آشناست، و نمونه و سرمشق درخشانی چون میرزا علی‌اکبر طاهرزادهٔ صابر (شاعر قفقازی) را در پیش‌رو دارد. ولی نوآوری صابر تماماً در محتواست، نه در شکل. آیا لاهوتی به سبب شغلش و نزدیکی با سوئدیها، خود مستقیماً از ادبیات اروپایی قافیه‌بندی نوین را آموخته است؟ هنوز تا «تقی رفعت» تحصیلاتش را در استانبول تمام کند و به تبریز برگردد و نشریات «تجدد» و «آزادی‌ستان» را که ناشر نطفه‌های شعر نو است، منتشر کند، شش سال مانده است. این نکته بر من معلوم نیست، اما قطعی است که نخستین شعر نو فارسی که در سال ۱۲۸۸ هـ. ش در ایران سروده شده است از آن لاهوتی است. و سال ۱۲۸۸ همان سالی است که علی‌اکبر دهخدا نیز مخمس معروف «ای مرغ سحر چون این شب تار» را در رثای جهانگیر صور اسرافیل، که در باغشاه با سرنیزه شکمش را پاره پاره کرده‌اند در بروکسل و در تبعید می‌نویسد. ولی مرثیهٔ دهخدا با تمام وجود، مخمسی است فقط قافیهٔ نخستش آزاد شده است، و انحراف بزرگی از شعر سنتی ایران نیست.

و اما شعر لاهوتی ـ اولین شعر نو ایران ـ «وفای به عهد» نام دارد. بخشی از شعر این است:



اردوی ستم خسته و عاجز شد و برگشت
برگشت، نه با میل خود، از حملهٔ احرار
ره باز شد و گندم و آذوقه به خروار
هی وارد تبریز شد از هر در و هر دشت

از خوردن اسب و علف و برگ درختان
فارغ چو شد آن ملت با عزم و اراده
آزاده زنی بر سر یک قبر ستاده
با دیده‌یی از اشک پر و دامنی از نان

این شعر، شش بند است که قافیهٔ آخر در بند آخر آن کاملاً آزاد است؛ کاری که مطلقاً در شعر دهخدا دیده نمی‌شود.

تشویش مکن، فتح نمودیم، پسرجان!
اینک به تو هم مژدهٔ آزادی و هم نان
و آن شیر حلالت که نخوردیم ز پستان
مزد تو، که جان دادی و پیمان نشکستی.

دومین شعر مدرن لاهوتی «بازگشت به وطن» نام دارد، و در سال ۱۲۹٤ هـ. ش در خانقین سروده می‌شود:

در غم آشیانه پیر شدم
باقی از هستیم همان نامی است
مردم از غصه این چه ایامی است
من که از این حیات سیر شدم
....

سومین شعر مدرن لاهوتی، شعر «عمر گل» لاهوتی این شعر را خطاب به خانم «شمس کسمائی» به مناسبت کشته شدن پسرش، کریم اربابزاده، به‌دست مرتجعین، در سال ۱۲۹۹ هـ. ش سروده است، و اینها همه در زمانی است که هنوز نیما ـ مفسر فلسفه و نظام بخشندهٔ شعر نو ـ هیچ شعری نسروده است.

و اما «عمر گل» چنین آغاز می‌شود:

در فراق گل خود ای بلبل
نه فغان برکش و نه زاری کن
صبر بنما و بردباری کن
مکن آشفته موی چون سنبل
....

ولی مهمترین نکته در شعر فوق، نه خود شعر، که حضور دو

نام «شمس کسمائی» - یکی از پیشگامان شعر نو - و تبریز در آن است. حضور این دو نام در اینجا، ما را بدین نکتهٔ مهم رهنمون می‌شود که پیشگامان نخست شعر نو (تقی رفعت، لاهوتی، شمس کسمائی، جعفر خامنه‌یی...) نه پراکنده و منفرد، که همچون رهبران همهٔ نهضت‌های اجتماعی، با درک وظیفه‌یی تاریخی، یکدیگر را یافته، به هم مربوط شده، و با کوشش متحدانه این جنبش را پیش برده‌اند: پیشگامانی که به روسیه و ترکیه رفت‌وآمد داشتند ؛ با زبانهای ترکی و فرانسه (یا روسی) آشنایی یافته ؛ و با نشریات فارسی زبان آنجا همکاری می‌کرده‌اند.

بعید نیست که لاهوتی در سالهای اقامتش در ایران، به جز این سه[3] شعر نو، اشعار دیگری نیز بدین شیوه سروده باشد، ولی آن اشعار یا چاپ نشده، و یا به سبب نداشتن تاریخ در پای آن، در دیگر شعرهای بی‌تاریخ گم مانده است. «بالا م لای» نیز که در گرماگرم نهضت مشروطه ساخته شده است و کم‌وبیش حال و هوای نوگرایانه دارد، بیشتر تحت تأثیر ترانه‌های عامیانه و شعر ترک است تا شعر نو:

آمد سحر و موسم کار است با لام لای
خواب تو دگر باعث عار است با لام لای
لای لای بالا لای لای
لای لای بالا لای لای
....

لاهوتی در سال ۱۳۰۰ هـ. ش به دنبال شکست کودتای ضد رضاخانی خود در تبریز، به روسیه فرار کرد. اگرچه او تا ۱۹۳۱ م. (حدوداً عرض ده سال) بیش از پانزده شعر به شیوهٔ نو نمی‌سراید، ولی در همین سال‌هاست (تا ۱۳۱۰ هـ. ش) که نخستین شعر شکسته (اصطلاحاً نیمایی) و نخستین شعر هجایی خود را می‌نویسد. دو شیوهٔ بیانی که اولی را خانم کسمایی در سال ۱۲۹۹ هـ. ش و دومی رایجی دولت‌آبادی در سال ۱۲۹۰ هـ. ش در زبان فارسی آزموده بودند.

و اما نخستین شعر شکسته (معروف به نیمایی، ولی پیش از نیما) را لاهوتی در مارس ۱۹۱۲ م. (۱۳۰۲ هـ. ش) در مسکو سروده است. این شعر که «سنگر خونین» نام داشت، ترجمهٔ یکی از اشعار ویکتور هوگو بود و چنین شروع می‌شد:

رزم‌آوران سنگر خونین شدند اسیر
با کودکی دلیر
به سن دوازده
- آنجا بدی تو هم
- بله
با این دلاوران
- پس ما کنیم جسم تو را هم نشان به تیر
تا آنکه نوبت تو رسد منتظر بمان
....

و دومین شعر شکسته و نیمایی لاهوتی (همچنان پیش از نیما) شعر معروف «وحدت و تشکیلات» است که در فوریهٔ ۱۹۲۴ م. (۱۳۰۳ هـ. ش) در مسکو می‌سراید:

سرو رویی نتراشیده و رخسازی زرد
زرد و باریک چو نی

نخستین شعر هجایی لاهوتی، در ژوئیهٔ ۱۹۲۵ م. (۱۳۰۴ هـ. ش) در شهر دوشنبهٔ روسیه سروده می‌شود. این شعر «سرود دهقان» نام دارد:

من فرزند یک دهقانی بودم
د رقشلاقهای تاجیکستان
یک زمین داشتیم، آن را می‌کاشتیم
نان می‌خوردیم از محصول آن
.....

و گفتیم که این شیوهٔ بیانی (هجایی) را پیش از لاهوتی، یحیی دولت‌آبادی در سال ۱۲۹۰ هـ. ش در زبان فارسی آزموده بود.

من در عالم جویم آدم
عاقل دانا کامل بینا
.....
افتان، خیزان، مردان، زنان
بی‌برگ نوا بی‌سر بی‌پا
برسیم آنگه گردیم آگه
بر کنه این خانهٔ پر از غم[3]

لاهوتی هفتاد سال و به روایتی هفتادودو سال عمر کرد. شاعر پرشوری بود و نخستین شعر نو فارسی را در ایران او سرود. مجموعاً حدود پنجاه قطعه شعر نو ساخت ؛ از این تعداد، حدوداً بیست قطعه به شیوهٔ چهارپاره، ده قطعه به روال نیمایی، و بیست قطعه به طریق هجایی بود، ولی هرگز این نوگرایی برای او (و شعر نوین ایران) افتخاری نیاورد، چراکه‌نوآوری او در بسیاری از این قطعات، فقط در قالب (وجه بیرونی شکل) بود. یعنی شاعر، همان مضامین و تعبیرات و تشبیهات سنتی و قدیمی، و با دست بالا، مفاهیم و موضوعات تازه را، بدون هیچگونه صور تازه و جوهرهٔ نوین شعری، در لباس و قالب شکسته ارائه می‌داد. او نخست در کانال نظامیگری، و سپس در نظام تبلیغی زیباشناسی روزنامه‌یی مرسوم و مسلط حکومتی آن عهد شوروی خفه شد. باید دیوانش را به‌دقت خواند تا فهمید. چنین بود که نیمایوشیج، اولین و آخرین مفسر بزرگ فلسفهٔ شعر نو، به حق، بنیانگذار شعر نو شناخته شد.

۱ - به نقل از مقدمهٔ دیوان لاهوتی، ص بیست (امیرکبیر، ۱۳۵۸)
۲ - احمد بشیری، مقدمهٔ دیوان لاهوتی.
۳ - نگاه کنید به: «اردیبهشت و اشعار چاپ‌نشده»، چاپ ۱۳۵۳ هـ. ش.

مقاله‌ی حاضر بخش کوچکی است ـ به زعم ما رسا ـ از آنچه که علی باباچاهی نوشته است. مقاله در اصل تحقیقی است مفصل در زمینه‌ی شعر و انقلاب. بازتابهای انقلاب را از نظر سیاسی ـ اجتماعی بررسی می‌کند و دگرگونیهای ناشی از آن را در شکل و محتوای شعر از گذشته تا امروز برمی‌شمارد. از آنجا که نویسنده قصد دارد نوشته‌اش را در کتابی به نام «گزاره‌های منفرد» منتشر کند و «گردون» هم نمی‌تواند صفحه‌های بسیاری ـ دست‌کم ۲۰ صفحه را به مطلبی اختصاص بدهد ـ که بیشتر هم جنبه‌ی تحقیقی ـ دانشگاهی دارد ـ با اجازه‌ی نویسنده‌اش، به‌چاپ این بخش مبادرت کرد. امید که خوانندگان را مفید افتد.

علی باباچاهی

جوهر شعر و شگردهای رو شده

وقتی نیما با درک درست اشباع‌شدگی اوزان و بحور شعر کلاسیک و بر اساس بینشی علمی دست به تحولی بنیادی در شعر می‌زند، شعر معاصر نیز در طول ۶۰ ـ ۷۰ سال عمر خود، مجال می‌یابد که تجربه‌ها و جریان‌های مختلفی را در فضاسازی، اوزان، شیوهٔ بیان و... از سر بگذراند. بر همین مبناست که برخی از شاعران پیشرو با درک ظرفیت‌های موسیقایی زبان فارسی، دست به آزمون‌هایی می‌زنند که صرفاً در حوزهٔ پیشنهادات نیما قرار نمی‌گیرد ـ تجربهٔ بی‌وزنی و ایجاد وزنی موسیقایی در شعر منثور ـ به‌وسیله شاملو ـ که وقوفی هشیارانه بر اشباع‌شدگی گونه‌هایی از اوزان نیمایی است. پس از شاملو، تجربه‌های وزنی فروغ و تنی چند از شاعران معاصر مبین همین نکته است. بی‌توجهی به مقولاتی از این دست که ظاهراً به جنبهٔ صوری شعر مربوط می‌شود زمینه‌ساز تکرار و اشباع و در نتیجه نوعی بحران شکلی در شعر امروز ایران است. گاه نیز بستر تکرار و اشباع‌شدگی را باید در جاهای دیگری جستجو کرد.

مثلاً تکرار مفاهیمی مشخص که شیوه‌های بیانی مشابهی را در شعر برخی از شاعران نشان می‌دهد، می‌تواند تا حدی ناشی از ساخت فرهنگی ـ اقتصادی جامعه باشد. یعنی اینکه مفاهیمی مشخص در پیوند با شرایطی مشخص، در شعر شاعران تبلور می‌یابد. البته مطلق کردن مواردی از این دست نیز همواره نتیجهٔ مطلوبی را به‌بار نمی‌آورد. به‌هرحال شعر نو فارسی به لحاظ شکلی در مواردی و تا آستانهٔ ۵۷ دچار نوعی اشباع‌شدگی است. از اشباع برخی اوزان که تصاویر و ترکیبات مشخصی را در شعر برخی از شاعران به‌دنبال دارد گرفته تا تقلید از شیوه بیانی شاملو که دیگر مقلدین او را هم سر ذوق نمی‌آورد. کشف ظرفیتهای این شیوهٔ بیان ـ شعر شاملویی ـ بوسیلهٔ تنی چند از شاعران که نمی‌خواهند راهی در تور دیده را دوباره بپیمایند، نشان‌دهندهٔ گریز از اشباع و تکرار است. درک اشباع مفاهیم و تصاویر به شیوهٔ دوبیتی سرایی نادرپور به وسیله مقلدین او در همین ردیف قرار می‌گیرند. تلاش شعر حجم و توجه به شعر ناب نیز از جهاتی قابل اعتناست. با این همه دگرگونی ساختار فرهنگی جامعه و تعدیل و یا تغییر ارزش‌های ایدئولوژیک در سطح جهانی و جابه‌جایی و عدم تعین و تثبیت ذهنیت‌ها در عرصهٔ شعر دههٔ اخیر و همچنین درک اشباع‌شدگی برخی اوزان و شیوه‌های بیانی از جانب برخی شاعران که نمی‌خواهند متوسط بمانند، موضوع قابل اعتنایی است. باید در نظر داشت که:

«در شعر امروز ایران و شعر پس از انقلاب با دو جریان شعری روبه‌رو هستیم، یکی آنکه تحول نیمایی را در شکل غیرعلمی آن درک می‌کند و اشکال مشخص و در عین‌حال متحول شعر امروز را به‌عنوان اشکال محتوم و آرمانی شعر می‌پذیرد و در حوزه‌های محدود دست به نوآوری می‌زند تا جایی که سرانجام به تکرار می‌رسد ـ وفاداری به سبک و... ـ و جریانی دیگر که ضمن درک ابعاد متحول شعر نو به درک اشباع‌شدگی قوالب و شیوه‌های بیانی پاره‌ای از شاعران سرشناس معاصر دست می‌یابد. به شکلی که ناظر رونویسی بعضی از این شاعران از صورت‌های پیشین شعر خودشان است. شعرهایی که در مراحلی از تاریخ شعر معاصر فارسی از نمونه‌های موفق شعر امروز به‌حساب می‌آید. حال آنکه لااقل پاره‌هایی از کارهای اخیر این شاعران به‌عنوان واقعیت‌های جدید شعر معاصر و مدرن، قابل قبول به نظر نمی‌رسند. این جریان شعری ـ جریان دوم ـ که کوشندگان آن را در بخش‌هایی از شعرشان باید کشف کرد عادت‌زدایی را به‌عنوان یک ضرورت عینی درک می‌کنند. اینان با توجه به تجارب و مواریث شعر کهن و دستاوردهای شعر نو به ایجاد نوعی شعر می‌کوشند که در برخورد نخست، مردم‌گریز جلوه می‌کند. کوشندگان این طریق شعری، تأکید بر شیوه‌های مألوف و تابعیت از ساختارهای کشف‌شدهٔ شعری را نوعی مردم‌فریبی هنری تلقی می‌کنند و به ایجاد

شمری با ساختارهای جدید دست می‌زنند که عادت‌زدایی را با توجه به ضرورت زمانی (تاریخی) آن محور کار خویش قرار می‌دهد و این عادت‌زدایی را ادامهٔ تحول شعر نیمایی می‌دانند.»[1]

این ویژگی بیشتر در شعر شاعرانی که از سال ۴۰ به‌راه افتاده‌اند و اکنون در عرصهٔ شعر، جلوه‌های مختلفی دارند به‌چشم می‌خورد. درک تکرار و اشباع‌شدگی و تلاش برای بیرون آمدن از این گونه بن‌بست‌ها از سویی و از سوی دیگر تأکید برخی از شاعران برای حفظ شیوه‌های بیانی و هراس از جسارت و پرش‌های شعری، مقوله بحران را در شعر امروز ایران عنوان می‌کند که گرچه گذار از این بحران می‌تواند با دستاوردهای مثبتی همراه باشد، اما تا رسیدن به این مرحله با تجربه‌های جدید و نه‌چندان موفقی از این دست روبه‌رو می‌شویم و گاه نیز تأکید بر کشف چهره‌های جدید شعر از جانب برخی صاحبنظران، ناظر بر بحران مورد اشارهٔ ماست:

۱ـ گاه شاعری که خود پیشنهاد چشم‌اندازهای تازه‌ای را در شعر مطرح می‌کند و برای موسیقی و معماری و... شعر اهمیت زیادی قایل است؛ به قصد نوآوری و پارهایی از بن‌بست‌های احتمالی شعر خود دست به تجربه‌ای می‌زند که با حاصل درخشانی همراه نیست... در این‌گونه تلاش‌ها، گرچه گریز از تکرار و خطر کردن‌های شاعرانه محسوس است، اما از آنجا که همه چیز در سطح یک بازی مطرح می‌شود، جوهر شعر جای خود را به شگردهای روشده‌ای می‌دهد و آنچه باقی می‌ماند، چیزی است که در همه حال نمی‌توان شعر نامیدش.

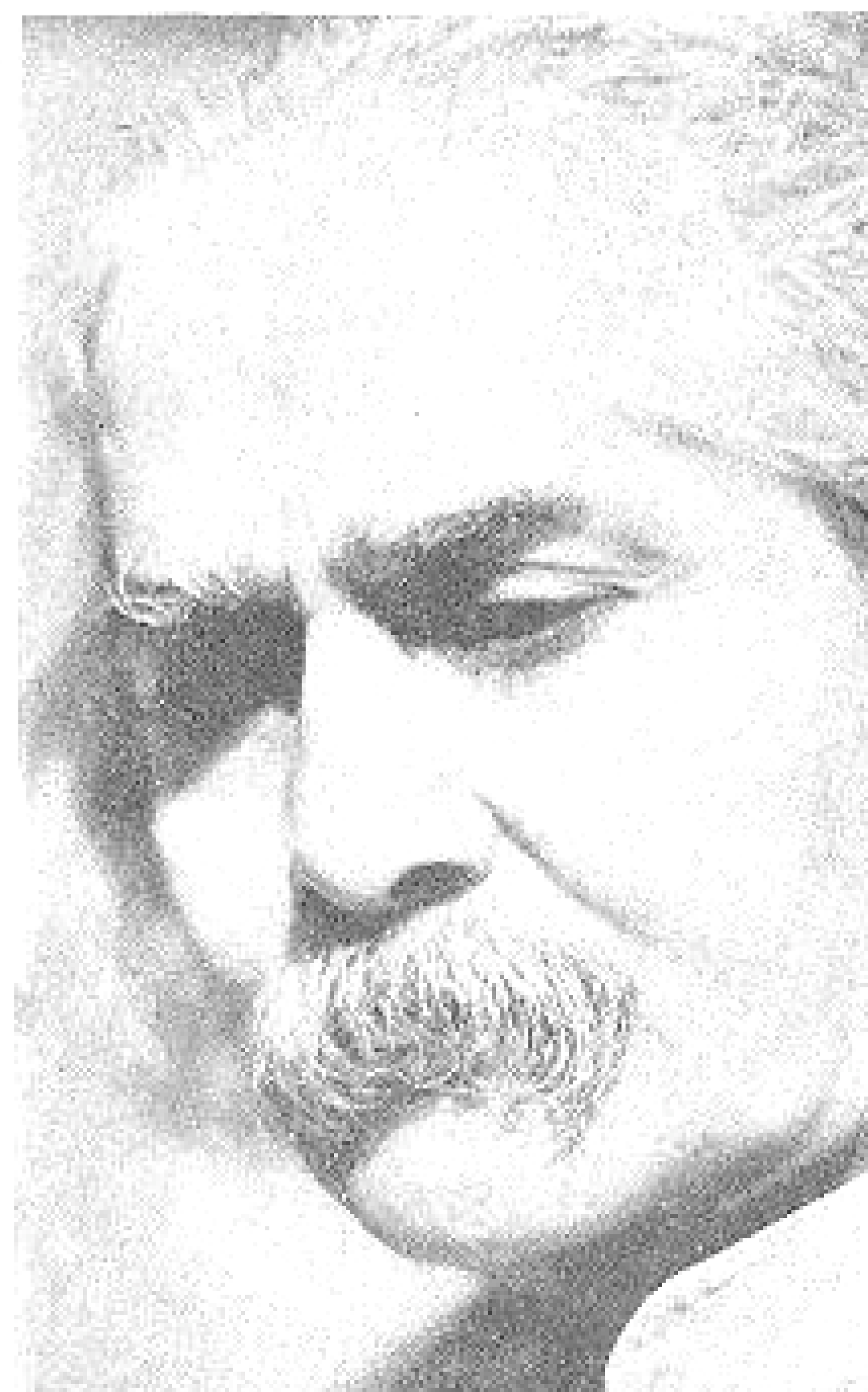
گاهی که شب مرور کتاب تو می‌کنم/ تا ایستگاه صفحه هشتادوهشت/ باز/ آن صندلی و پـــیـــپ/ The chair/ and pipe وان گوگ/ یک هشت، هشت، هشت/ گاهی که شب، مرور کتاب تو می‌کنم/ تا پشت صفحهٔ صدوهشتادوهشت/ باز/ آن زن/ میان قایق تـــنـــهـــا/ The lady/ of/ shorlot / واترهاوس / سال ۱۸۸۱/ تا/ پنجاه‌سال از شب میلاد/

(محمد حقوقی، دنیای سخن، ۲۴ بهمن ۱۳۶۷)

۲ـ گاه نیز شاعری با سابقه‌ای طولانی

جسارت ستایش‌انگیز است، اما نه به بهای از دست دادن نوآوریها.

فرار از بن‌بستهای شعری، ساز و برگ خود را می‌خواهد.





در شعر موزون و حتی با ارائه نمونه‌های نسبتاً موفق به شعری کاملاً بی‌وزن روی می‌آورد. نفس این جسارت ستایش‌انگیز است اما نه به قیمت از دست دادن امکانات و نوآوری‌هایی که از آن طریق ـ شیوهٔ بیان پیشین شاعر ـ برای او فراهم می‌آمد. مفتون امینی نمونهٔ گویای چنین خطرکردنی است. او که سرایندهٔ شعر موفق «توسن» است. گاه چنان حساب‌نشده به دامن شعر بی‌وزن پرتاب می‌شود که آنچه به‌دست می‌آید شاید جوابگوی چنین خطر کردنی نباشد. قسمتی از شعر توسن او را می‌خوانیم:

راست همچون غول از بطری رها گشته/ اسب وحشی روی پاهای بلند و سرخ خود استاد/ یال خود را شست در جوی سپید باد/ ابلق گستاخ چشم خویش را چرخاند/ چون خسوف بدر در آیینه یک برکه پرچین/ بعد/ با دوسم سرب گونش/ با همه نیروی بر جوشیده خونش/ هفت ضربت پشت سر هم بر بلور و چوب در کوبید/ خواب دربان‌های پیر و اخته بنگی/ در هم آشوبید.

مفتون امینی، شعر نو از آغاز تا امروز ص ۳۲۳

این هم نمونه‌ای از یک شعر بی‌وزن مفتون امینی:

پوشیده‌وار شتاب‌آمیز/ کوچی بود گریز آهنگ/ افتان و خیزان، از فرازها و گسله‌ها گذشتیم/ بگاهان به منزلگاه رسیدیم و پلی بس باریک/ راهبرمان فریاد زد/ بیندازید/ یکایک/ سبک/ آزاد/ بی‌گزند/ بگذرید.

مفتون امینی، دنیای سخن شماره ۲۵ اسفند ۶۷

۳ـ گاه برخی از شاعران برای فرار از بن‌بست‌های شعر خود و با وقوف بر جوانبی از بن‌بست‌های شعر فارسی مثلاً در زمینهٔ وزن، دست به نوعی جسارت می‌زنند، اما از آنجا که معمولاً شاعر با دست خالی راه می‌افتد و خود را به ساز و برگ این سفر مجهز نمی‌کند، نتیجهٔ کار او غالباً رضایت‌بخش نیست.

و فریدون خان ورق را که می‌کشد می‌گوید/ یک موی کشک شاه را با هزار قبضه ریش بلند عوض نمی‌کنم/ و انگار مسئله از آغاز بر سر همین قضایا بوده است/ یک برادرش در یکی از بیمارستانهای جنوب فرانسه بستری است/ راستی قیمت فرانک چطور است؟/

برادر دیگرش را دزدکی داخل آدمهای معمولی در بهشت زهرا خاک کرده‌اند.
(رضا براهنی، اسماعیل ۶۵)

اما همین شاعر وقتی بر اساس امکانات نسبی زبان شعر خود به محدودهٔ وزنی که از آن بسیار کار کشیده‌اند تن نمی‌دهد، نتیجهٔ چشم‌گیرتری به‌دست می‌آورد:

دف را بزن بزن که دفیدن به زیر ماه در این نیمه شب، شب دفماها
فریاد فاتحانه ارواح‌هایهای و هلهله در تندری است که می‌آید
آری بدف تلألو فریاد در حوادث شیرین دفیدنی است که می‌خواهد
دف را بدف که تندر آینده از حقیقت آن دایره دمیده، دمان است و نیز دمان‌تر باد
(براهنی - چاپ نشده)

۴ـ موضوع تقطیع در شعر منثور یا به عبارتی شکل نوشتاری این نوع شعر از دیرباز به‌گونه‌های مختلف مطرح بوده است. به یک حساب می‌توان نوع تقطیع آن را ملهم از تقطیع متونی مثل اوستا، تورات و... دانست که در شعر امروز فارسی یک سرش به هوشنگ ایرانی، تندرکیا و غلامحسین غریب و سر دیگرش به منوچهر شیبانی و احمد شاملو مربوط می‌شود. شاملو خود در تقطیع و یا ارائه صوری این نوع شعر ملهم از کتاب‌های مقدس است:

و جانداران همه از غریو او بهراسیدند/ و غروری که خود به غرش او پنهان بود بر جانداران همه چیره شد/ و آدمی جانداران را همه در راه نهاد/ و از ایشان برگذشت/ و بر ایشان سرشد از آن پس که دستان خود را از اسارت خاک باز هانید.
(احمد شاملو، آیدا درخت و خنجر و خاطره ص ۶۳)

در دیگر موارد شاملو به لحاظ تقطیع به جلوه‌ها و امکانات مختلف بصری، حسی، موسیقایی و... متکی است:

بر موجکوب پست
که از نمک و دریا و سیاهی شبانگاهی سرشار بود

شاملو به لحاظ تقطیع به امکانات مختلف بصری، حسی، موسیقایی متکی است.

درک شعر دوران گذار کار مشکلی نیست.





باز ایستادیم
نکیده
زبان در کام کشیده
از خود رمیدگانی در خود خزیده
به خود تپیده

خسته
نفس پس نشسته
به کردار از راه ماندگان
(احمد شاملو، آیدا درخت و خنجرو خاطره ص ۸۱)

به هر صورت نوع مصطلح این تقطیع شیوهٔ شاملویی آن است که غالب طرفداران او، شعر خود را با اندکی سهل‌انگاری به همین شکل می‌نویسند. این اواخر گاه از طرف برخی جوانترها به بازگشت تقطیع به شیوهٔ توراتی آن برمی‌خوریم ـ با ادعای ابداع ـ که از سویی ناظر بر نوعی بحران شکلی است. از همان‌گونه که در آغاز بحث بدان اشاره شد. یکی از همین شاعران در کنار شعری که در جایی به چاپ رسانده می‌نویسد:

«من در زبان نوین شعر، شدیداً به اصل آهنگ Rythme پای‌بند و در تداوم دینامیک صوری کلمات به کمیت و ریتم Ountilictkyth mc احترام می‌گذارم لیکن از شیوهٔ مقطع Styehacbe و تقطیع شعر (تأکید بر شعر سپید) گریزانم و این گریز نوعی بازگشت به آینده است. یعنی جنبش در زبان و قیام در کلام، چنانکه در پویهٔ زبان امروزین راهی نو باشد و نه اختناقی بسته‌تر از تکرار و عادت... حرکت علی من گریز از رسوم متناوب Styleperiodique در شعر سپید (نوع سپهری، فروغ، اخوان و دیگران است). تا چند از زبان پیشکسوتان گرته‌برداری کنم... شعر خطابی شاملو و کلام تقریری اخوان و فن بیانی ـ عرفانی سپهری چه در علم تجوید و قرائت و چه در فنون هجایی و هندسی و معماری، عمر خویش را طی نموده‌اند و نسلی غریب را نیز در پی این سایه‌واری به دامن خویش کشانده‌اند. من می‌گویم فصل تحول گذشت و ما هنوز مکرریم... اعلام می‌کنم «تقطیع» در شعر سپید زائده‌ای بیش نیست... شعر انگیزه‌ای انسانی می‌طلبد، نه تقطیع تصنعی.

او که از من خسته است دیری است رفته
تا محال نه بازش در آینه خواهم دید نه یادش
در انجماد جهان اما به دریا بگو بر کرانه من

هیچ زورق مجال مردن نمی‌یابد. من توفان آخرینم ای مرگ، پس پیاده به دیدار من بیا. شتاب ثانیه در قوس گربه‌هام قرنی است که سنگین‌تر از همیشه سقوط ترا رقم می‌زند...

(سیدعلی صالحی، چیستا شماره یك سال هفتم، مهرماه ۱۳۶۸ ص ۹۱)

باید در نظر داشت که شعر اخوان (بویژه) و شعر فروغ و سپهری بر اساس عروض نیمایی نوشته می‌شود که تطمیع عروضی خاص خودشان را می‌طلبد و با تقطیع نوشتاری شعر سپید متفاوت است و این به اصطلاح ابداع در تقطیع (نفی تقطیع در شعر سپید) همانطور که نشان داده شد کاری است با سابقه.

۵ـ برای ذهنیت‌های پیگیر ـ نقاد ـ درک شعر دوران گذار که با اندکی افت و خیز همراه است کار مشکلی نیست. از این‌رو با گذشت یک دهه از انقلاب، صاحبان این ذهنیت‌ها در صدد کشف و با عرضهٔ چشم‌اندازهای نو در شعر امروز برمی‌آیند. تا جایی که گاه عدم عرضهٔ نمونه‌های درخشان شعر، آنان را به ستایش از یک شعر متعارف، ملزم و متقاعد می‌کند. شعری که در مجموعهٔ کار شاعری که کمتر دست به جسارت و ایجاد فضاهای متنوع می‌زند، شاید نسبتاً زیبا و ظریف به‌نظر آید، اما نمی‌تواند زیر عنوان «پروازی در فضاهای ناشناخته» جای گیرد. عنوانی که م آزاد به چند شعر فرخ تمیمی می‌دهد[2]. شعری از این‌گونه:

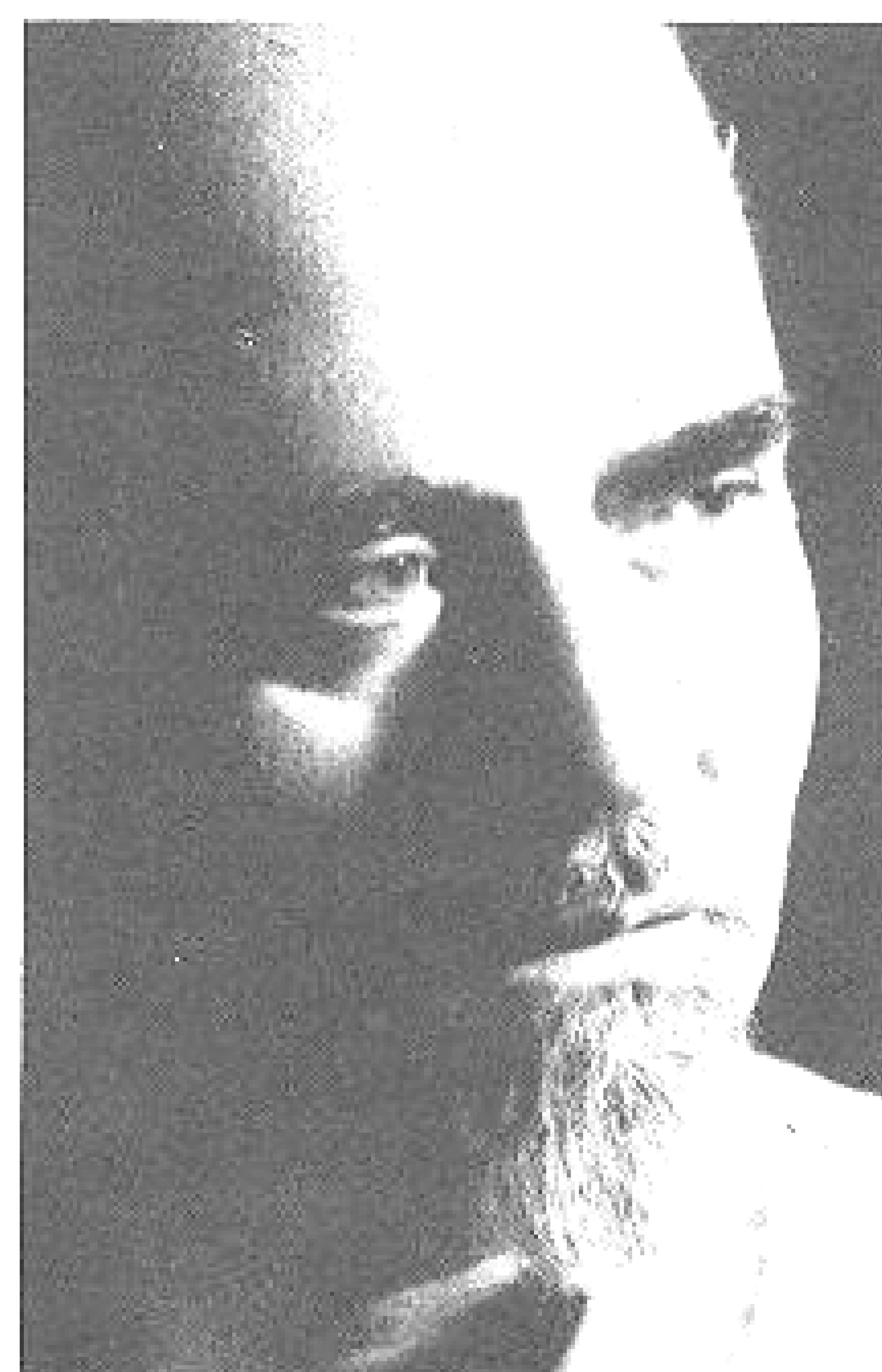
در چشم آسمان/ زمین هنوز جوانی تنهاست/ در ماه می‌نشیند/ اما قلبش/ در کهکشانها می‌کوبد/ روزی که تبستی/ ناهید/ شاید/ تنهایی را نشکیبد دیگر/ و با جوهر بنفش/ یک سرخگل بکوبد/ بر بازوی زمین.

(فرخ تمیمی، چیستا، شماره ٤ سال هفتم ۱۳۳۸ ص ۵٤۱ به بعد)

۶ـ تأمل و تأکید بر جنبه‌هایی تازه از شعر نوآمدگان ـ شاعران پس از انقلاب ـ از سوی برخی از صاحب‌نظران، در واقع درک تکرار و اشباع‌شدگی برخی قوالب و تصاویر و مجموعاً درک نشانه‌های بحران مورد اشاره در این مقاله است. تصادفی نیست که هوشنگ گلشیری دربارهٔ چند شعر از یک شاعر جوان با لحنی هیجان زده می‌نویسد.

باید از ذهن و زبان جوانان مدد بجوییم که گاه به چند سطر، آن می‌کنند که صاحب آن تخیل افسارگسیخته به سالیان نکرده است.





... باید از ذهن و زبان جوانان مدد بجوییم که گاه به چند سطر آن می‌کنند که صاحب آن تخیل افسارگسیخته به سالیان نکرده است.

۷ـ به موازات صحبت‌هایی که از رکود شعر به میان می‌آید، بازار کشف چهره‌های جدید شعر کم‌وبیش رونق می‌گیرد تا جایی که تصور مرشد و مرید بازی را به ذهن متبادر می‌کند. اما آنسوی ظاهر قضایا، تأکید کاشفان معمولاً بر جنبه‌هایی از شعر کسانی است که فقط آنان (حلال‌زاده‌ها) قادر به رؤیت و درک آن هستند. گاه از شعری که با عناصر عینی همراه است بشدت دفاع، از شمری مدرن و شگفت‌انگیز صحبت می‌شود. منوچهر آتشی می‌نویسد:

«شعر مدرن را از این‌رو دنبال می‌کنم تا این حد جان را کشف کنم. از گذشته ببرم. از گنبد پوک و پوسیده‌ای که پژواک‌هایش به نام من صادر می‌شود. تا پای مرگ پای شعر امروز ایران ایستاده‌ام. مدرنیزم را در شعر امروز ایران تبلیغ می‌کنم و اگر ده نفر را همراه خود کنم بر دهها‌هزار نفر تأثیر گذارده‌ام.»[4]

تلاش آتشی برای نشان دادن اینکه نبض شعر معاصر در شعر به اصطلاح او «ناب» می‌زند، درخور توجه است. از آن‌رو که شعر به قول او وامدار نثر گذشته (شعر شاملو؟) نیز در کنار این نوع شعر که دارای وزنی درونی و عاطفی است رنگ می‌بازد. او می‌نویسد:

شعر مورد تأیید ما نیازی به وام گرفتن قواعد بدیعی گذشته برای پیدا کردن شمایل شاعرانه ندارد. ساده‌ترین کلمات تکیه‌های طبیعی بیان را به کار می‌برد و خیلی بیش از آن شعر وامدار نثر گذشته دارای وزن درونی و عاطفی است.

آتشی در دنباله صحبت خود شعر گروهی از شاعران امروز را مورد تأیید قرار می‌دهد و برخی از شعر این شاعران را شگفت‌انگیز می‌داند[5].

۱ - به همین قلم، دنیای سخن، شماره ۲۰.
۲ - چیستا، شماره ٤، سال هفتم.
۳ - مفید، سال ۲، شماره ۸.
٤ - دنیای سخن، شماره ۳۱.
۵ - این مقاله، بخشی از کتاب آمادهٔ چاپ به نام «گزاره‌های منفرد» است.



منصـور کوشان

مایاکوفسکی، پیدایش و آغاز فوتوریسم

کودکی پربار

به روایت مایاکوفسکی شاعر، نمایشنامه‌نویس و نقاش، ولادیمیر در هفتم ژوئیه ۱۸۹۴ در قفقاز، استان کوتائیسی، در قصبه‌ی بغدادی به‌دنیا آمد. مادرش الکساندرا آلکسیوونا معتقد بود ولادیمیر در سال ۱۸۹۳ متولد شده است.

ولادیمیر آنچنان که در خاطراتش می‌نویسد، خیلی زود با نقاشی، شعر و به‌طور کلی هنر آشنا می‌شود. پدرش او را مجبور می‌کند که در تمام جشن‌تولدها - که زیاد هم بوده‌اند - شعر بخواند و ولادیمیر ناگزیر چند خط شعر حفظ می‌کند.

یادم نمی‌رود برای جشن تولد خودش (پدر) این شعر بود:

روزی در برابر
انبوهی کوه هم قوم

«از دست این هم‌قوم و این صخره‌ها کفرم درمی‌آمد.»

ولادیمیر خواندن و نوشتن را نزد مادرش و «انواع دختر خاله‌هایش» می‌آموزد. اولین کتابی را که می‌خواند، همیشه به‌خاطر دارد: «مرغدانی آگات» از «کلاودیا لوکاشه‌ویچ» نویسنده‌ی کودکان بوده است که از آن بیزار می‌شود.

«اگر باز هم از این نوع کتابها به‌دستم می‌آمد به یقین برای همیشه دست از خواندن برمی‌داشتم.»

اما دومین کتابی که می‌خواند، او را سرشوق می‌آورد. سبب می‌شود انگیزه‌های بازیگری در او سمت و سویی پیدا کند و گرایش به‌سوی نمایش در وجودش ریشه بدواند.

«خوشبختانه دومین کتابی که خواندم دون کیشوت بود. به این می‌توان گفت کتاب. برای خودم با چوب، زره و شمشیر ساختم و به ترساندن اطرافیانم پرداختم.»

امکانات سفر از قصبه‌ی بغدادی به استان کوتائیسی برای خانواده‌ی مایاکوفسکی مهیا می‌شود. ولادیمیر دیگر مجبور نیست نزد مادر و دخترخاله‌ها درس بخواند و حساب را با شمارش تقسیم میوه‌ها بین بچه‌ها یاد بگیرد. می‌تواند مدرسه برود. امتحان ورودی می‌دهد. از او سؤالهای پی‌درپی می‌شود. نزدیک است بر سر معنای کلمه‌ی «اوکو» که به بغدادی «سه‌لیور» می‌شود و به زبان اسلاو و کهن کلیسا به معنای چشم می‌آید، ردش کنند. این خاطره همیشه در ذهن مایاکوفسکی می‌ماند و به‌گونه‌ای باورنکردنی آزارش می‌دهد.

«به همین دلیل از هر چه کلیسایی است، از هر چه اسلاو است، از هر چه کهنه است، متنفر شدم. شاید همین موضوع دلیل فوتوریسم و انترناسیونالیسم من باشد.»

ولادیمیر کلاسهای ابتدایی را بسرعت می‌گذراند. به‌دلیل نمرات خوب و شاگرد اول بودن، مرتب جایزه می‌گیرد. آثار ژول‌ورن را می‌خواند و از کتابهای تخیلی خوشش می‌آید. در همین سالها، یک نفر ریشو (به قول مایاکوفسکی) در او استعداد نقاشی می‌بیند و حاضر می‌شود نخستین نقاشیها را بطور رایگان به او آموزش بدهد.

در سال ۱۹۰۴ با جنگ آشنا می‌شود. جنگ با ژاپن شروع شده است. خانواده روزنامه‌های زیادی می‌خرند و ولادیمیر همهٔ آنها را می‌خواند و با اخبار جنگ و... برخورد جدی می‌کند و تحریک می‌شود. بازتاب آن را به‌صورت نقاشیهایی که از کارت‌پستالها می‌کشد، نشان می‌دهد. عکس زره‌پوشها را بزرگ می‌کند و برای اولین بار با اعلامیه و مفهوم آن آشنا می‌شود و از قزاقها که قفقازی‌ها را دار می‌زنند، برای همیشه متنفر می‌شود.

جنگ با ژاپن که به جنگ ارزن و هندوانه معروف است، نظام پوسیده‌ی تزاری را متزلزل‌تر می‌کند و انقلاب ۱۹۰۵ را به دنبال می‌آورد. خواهر ولادیمیر از مسکو به قفقاز نزد خانواده می‌آید و به او «شبنامه» می‌دهد. کاغذهای بلندی که خاطره‌ی آن و نوشته‌های روی آنها در یاد مایاکوفسکی می‌ماند:

«برگرد، رفیق برگرد،
تفنگت را به زمین انداز...»

ولادیمیر هنوز ده سالش تمام نشده است که با انقلاب و شعر، به‌طور جدی برخورد می‌کند.

از آن پس مفهوم شعر و انقلاب در ذهنم یکی شده بود.

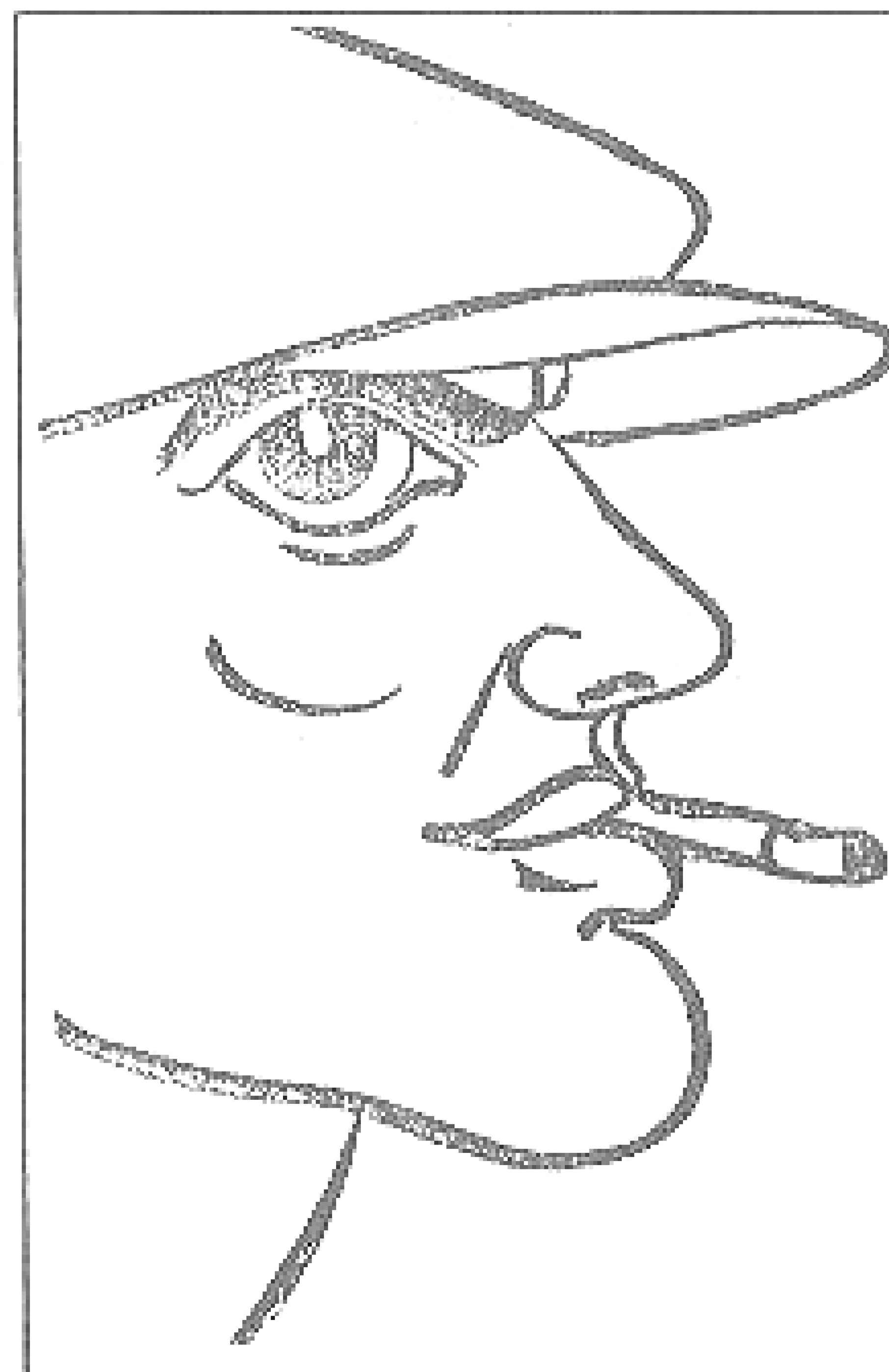
مایاکوفسکی از تظاهرات و راه‌پیماییها به وجد می‌آید و برداشتهایش را نقاشی می‌کند. آنارشیستها را سیاه می‌کشد، سوسیالیستها را قرمز، سوسیال‌دمکراتها را آبی و فدرالیستها را با رنگهای دیگر و مدام کتاب می‌خواند و شیفته‌ی سوسیالیستها می‌شود و زمانی که «چه بخوانیم؟» روباکین را می‌خواند و از این و آن اشکالاتش را می‌پرسد، به یك دایره‌ی مارکسیستی کشیده می‌شود. کتاب «برنامه‌ی ارفورت» را درباره‌ی «لومپن پرولتاریا» را می‌خواند و احساس می‌کند که یك سوسیال دمکرات است تفنگهای پدرش را «کش» می‌رود و آنها را به کمیته‌ی S. D می‌برد.

در سال ۱۹۰۶ پدرش که نگهبان جنگل بغدادی است، در اثر عفونت خونی می‌میرد. ولادیمیر به اتفاق خانواده راهی مسکو می‌شود. خاطره‌ی راه، به‌ویژه مناظر باکو او را متأثر می‌کند.

قشنگ‌ترین شهر باکوست. با دکلها و مخزنهایش و با عالیترین عطر: بوی نفت. آن طرف استپ و حتی کویر.

رمان یا فلسفه

در مسکو وضع مساعد نیست. ولادیمیر از غذا رنج می‌برد. همراه دو خواهرش درس می‌خواند. ماهی ده روبل بیشتر درآمد ندارند. مادرش مجبور



می‌شود به دانشجویان که سوسیالیست و فقیرند اتاق کرایه بدهد و غذا سرو کند. مایاکوفسکی با «بلشویکی» به نام واسیا کانده لاکی آشنا می‌شود. علاقه‌اش را به خواندن رمان از دست می‌دهد و بیشتر فلسفه‌ی هگل، علوم طبیعی و آثار مارکسیسم می‌خواند. توسط شاگردان مدرسه جزوه‌ای ممنوعه چاپ و پخش می‌شود. مایاکوفسکی احساس می‌کند هیچ نقشی در آن ندارد و باید کاری بکند. احساس می‌کند که دیگران می‌نویسند و او عاطل و باطل مانده است. مشغول نوشتن می‌شود.

نتیجه عجیب انقلابی و عجیب زشت بود. مثل کارهای کریلوف، اگر بخواهم امروزی مقایسه کنم، حتی یکی از ابیاتش را به‌خاطر ندارم. ادامه دادم. حاصل کار خیلی غنایی است. به این نتیجه رسیدم که دل سپردن به چنین کاری به ارزش سوسیالیستی من لطمه می‌زند. پس همه چیز را ول کردم.

زندان و نخستین مجموعه‌ی شعر

ولادیمیر مایاکوفسکی جوان، در سال ۱۹۰۸، یعنی در چهارده، پانزده سالگی وارد حزب سوسیال دمکرات می‌شود. به او وظیفه تبلیغ را می‌دهند. پیش نانواها، کفشدوزها و حروفچینها می‌رود و از حزب و سوسیال دمکراتها حرف می‌زند. در کنفرانس عمومی حزب به عضویت کمیته‌ی حزبی مسکو انتخاب می‌شود. به او لقب «رفیق کنستانتین» می‌دهند. چندی نمی‌گذرد که در «گروسینی» به جرم اعلامیه نوشتن دستگیر می‌شود. به زندان می‌افتد و از محلی به محل دیگر برده می‌شود. سرانجام دادستان - به خیال این‌که فریبش بدهد - مجبورش می‌کند دیکته بنویسد. ولادیمیر به عمد غلطهای املایی زیادی می‌نویسد. به قید ضمانت آزاد می‌شود.

چند نفر از مستأجرهای مادرش تصمیم می‌گیرند برای نجات زنان زندانی مشغول حفر یك راه زیرزمینی بشوند. ولادیمیر هم به آنها کمك می‌کند. موفق می‌شوند، اما مایاکوفسکی دستگیر می‌شود. در خانه‌اش یك هفت‌تیر و مقداری ادبیات ممنوعه پیدا می‌کنند. ولادیمیر که طعم تلخ زندان را چشیده است، سروصدا راه می‌اندازد. نمی‌خواهد به زندان برود. از زندانی به زندان دیگر منتقلش می‌کنند و سرانجام در بوتیریکی در سلول شماره‌ی ۱۰۳ می‌ماند.

این دوره در زندگی ولادیمیر مایاکوفسکی اهمیت فراوانی دارد. او پس از سه سال تجربه‌ی نظری و عملی، به خواندن رمان می‌پردازد. از آثار تمثیل‌گرایان مثل بیدلی و بالمون هیجانزده می‌شود. سعی می‌کند از آنها تقلید کند. مثل آنها بنویسد. حاصل برایش خوشایند نیست.

جنگل از طلا و ارغوان جامه پوشید
بر گنبد کلیساها آفتابی نوراتی رقصید
در انتظارم روزها در عمق ماهها گم شد
صدها روز، چه طولانی و سردید

به همین ترتیب یك دفتر از اشعارش فراهم می‌کند که در زمان آزادی از زندان، توسط نگهبانها توقیف می‌شود و بعدها شاعر از این اتفاق اظهار رضایت می‌کند. معتقد می‌شود که شعرهایی گریه‌آور بوده‌اند و اگر چاپ می‌شد...

مایاکوفسکی با ولع می‌خواند. آثار معاصرین را تمام می‌کند، به سراغ کلاسیکها می‌رود. آثار بایرون، شکسپیر و تولستوی را می‌خواند. دارد «آنا کارنین» را می‌خواند که اخطار می‌کنند آزاد شده است. به این ترتیب هیچ‌وقت پایان ماجرایی را که بر خانواده‌ی کارنین می‌گذرد، متوجه نمی‌شود. دیگر هیچ‌وقت «آنا کارنین» را دست نمی‌گیرد.

«هیجانزده از زندان بیرون آمدم. آثار کسانی را خوانده بودم که به آنها می‌گفتند بزرگان. اما نوشتن مثل آنها چندان هم مشکل نیست.»

تا اینجا ولادیمیر مایاکوفسکی دارای یك دیدگاه جهانی است، اما تجاربی در هنر به‌دست نیاورده است و کمبود آن را احساس می‌کند. از مدرسه‌هایی که می‌رفته اخراج شده است و می‌داند دیگر نمی‌تواند وارد مدرسه‌ای جدی بشود و از آنجا فارغ‌التحصیل شود. می‌داند وارد شدن به حزب، مستلزم زندگی پنهانی است و نمی‌تواند در زندگی پنهانی چیزی بیاموزد. مجبور می‌شود اعلامیه بنویسد و عقاید دیگران را از کتابها استخراج کند. احساس می‌کند اگر چیزهایی را که خوانده است،

از او بگیرند، هیچ چیز مگر یک روش مارکسیستی برایش باقی نمی‌ماند. تصمیم می‌گیرد حزب، مدرسه و دانشگاه را رها کند. به مطالعه و آموزش سرگرم می‌شود. احساس می‌کند از شعر گفتن عاجز است. نزد ژوکوفسکی آموزش نقاشی می‌بیند. یک سال طول می‌کشد تا این که متوجه می‌شود به جای نقاشی دارد زنهای ریزنقش و سرویسهای نقره می‌کشد. احساس می‌کند دارد گلدوزی یاد می‌گیرد. پیش کلین می‌رود. نزد او هنر واقعگر و طراحی را می‌آموزد. کلین را معلمی خوب می‌بیند، محکم و متنوع، احساس می‌کند تبحری به‌دست آورده است. وارد مدرسه‌ی هنرهای زیبا می‌شود. تنها جایی که او را بدون گواهی «صلاحیت سیاسی» می‌پذیرند. در آنجا متوجه می‌شود که اسائید مقلدین را عزیز می‌دارند و مستقلها، را آزار می‌دهند. با لاریونوف و ماشکوف آشنا می‌شود و چون نقاش‌های مستقلی‌اند و از جانب استادها آزار می‌بینند، بسوی آنها جلب می‌شود. بورلیوک وارد مدرسه می‌شود. ظاهرش در نظر مایاکوفسکی توهین‌آمیز است. عینک یک چشم دارد و موقع راه رفتن زیر لب آواز می‌خواند. مایاکوفسکی سعی می‌کند کارهای او را تقلید کند. برایش گران تمام می‌شود.

نطفه‌ی فوتوریسم روس

در شبی که به کنسرت راخمانینف برای شنیدن «جزیره‌ی اموات» می‌رود، بی‌حوصله می‌شود و سالن «اجتماع اشراف» را ترک می‌کند. پشت‌سر او بورلیوک بیرون می‌آید و با دیدن هم می‌خندند و ول می‌گردند و صحبت می‌کنند. از خسته‌کننده بودن راخمانینف به خسته‌کننده بودن مدرسه و بعد کلاسیکها می‌رسند. بورلیوک خشم استادی را دارد که معاصرانش قادر به درک او نیستند و مایاکوفسکی ایمان کور یک سوسیالیست را بسوی سقوط و مرگ و کهنگی دارد. به این ترتیب فوتوریسم روسی‌زاده می‌شود.

مایاکوفسکی فردا شب، سطرهایی از شعری را که در همان روز سروده است، به‌عنوان شعر یک دوست برای بورلیوک می‌خواند. بورلیوک فریاد می‌زند:

«شما این شعر را گفته‌اید، پس شما یک شاعر نابغه هستید.»

به کار بردن کلمه نابغه به مایاکوفسکی احساس غریبی می‌دهد.

«آن شب به‌طور نامنتظری شاعر شدم.»

فردای آن شب بورلیوک، مایاکوفسکی را به‌عنوان شاعر به دوستش معرفی می‌کند و برای این‌که به دردسر نیفتد از او می‌خواهد که بنویسد. مایاکوفسکی اولین شعرش را می‌نویسد. شعری که چاپ می‌شود، «قرمز و سفید» و بعد چند شعر دیگر

مایاکوفسکی در خاطراتش درباره بورلیوک



می‌نویسد:

«همیشه با عشق زیادی به یاد بورلیوک می‌افتم. دوست فوق‌العاده و استاد واقعی من بود. او بود که من را شاعر کرد. برایم از فرانسه و آلمان شعر می‌خواند. همیشه کلی کتاب برای مطالعه بر سرم می‌ریخت. دائم با من می‌گشت و برایم حرف می‌زد. نمی‌گذاشت حتی یک قدم به تنهایی بردارم. هر روز ۵۰ کوپک به من می‌داد تا بتوانم بی‌آن‌که از گرسنگی نفله شوم، بنویسم. برای جشن سال نو مرا به سرزمین خودش می‌برد، به مایاچکای نو. شعر بندر و چند شعر دیگر را آنجا گفتم.»

ولادیمیر مایاکوفسکی از مایاچکا بازمی‌گردد. هنوز افکارش مرتب نیست، اما دست‌کم خواسته‌اش مشخص است. در مسکو خلبنیکوف را می‌بیند. نبوغ محو او را بورلیوک، پرهیاهو محوتر می‌کند. کروچیونیخ یسوعی فوتوریست رهایشان نمی‌کند. بعد از چند شب بحث و جدل، سرانجام اعلامیه‌ای صادر می‌کنند که بورلیوک آن را تنظیم می‌کند و برایش عنوان می‌گذارد. اعلامیه منتشر می‌شود:

سیلی برخواسته‌ی عوام‌الناس

فوتوریسم بر سر زبانها می‌افتد. روزنامه‌ها مدام دربارهٔ آنان می‌نویسند. در نمایشگاه هنری «مستخدمین موزاییک» بحثهای عمومی تند بورلیوک و مایاکوفسکی شروع می‌شود. به مایاکوفسکی لقب «پدرسگ» می‌دهند. مایاکوفسکی دست به یک‌سری تظاهرات فردی می‌زند. از خواهرش یک تکه روبان زرد می‌گیرد و دور گردنش می‌بندد. هیأت چندنفره که همه جا می‌نشینند و خودشان را بدون دلیل نمایندگان شاعران و نویسندگان می‌نامند، طاقت نمی‌آورند، دندان تیز می‌کنند. رییسشان پیشنهاد می‌کند که از اغتشاش و انتقاد دست بردارند. مایاکوفسکی و بورلیوک مخالفت می‌کنند. مجمع «هنرمندان» آنها را از مدرسه طرد می‌کند. مایاکوفسکی و بورلیوک و چند نفر دیگر، به شهرها مسافرت می‌کنند، سخنرانی می‌کنند. فرماندهان مراقبشانند. به آنها پیشنهاد می‌شود با مقامات بالا و پوشکین کاری نداشته باشند. واسیا کامنسکی به آنها ملحق می‌شود. او یک فوتوریست است. مایاکوفسکی روی شکل (فرم و ساخت) و تبحر در واژه کار می‌کند. ناشرین آنها را می‌رانند. آثارشان را چاپ نمی‌کنند. مایاکوفسکی به مسکو بازمی‌گردد. در خیاباتها زندگی می‌کند. این دوره زندگی او که خود به آن عنوان «تراژدی ولادیمیر مایاکوفسکی» داده است، در لوناپارک پطرزبورگ به‌پایان می‌رسد.

اندیشه‌ها و تشکل فوتوریسم

در سال ۱۹۱٤ مایاکوفسکی دیگر احساس تبحر و توانایی می‌کند. می‌تواند بر موضوع شعرش مسلط باشد و آن را اسیر خودش کند. مسئلهٔ محتوا در شعر را مطرح می‌کند. سرودن شعر بلند ابر شلوارپوش در ذهنش نطفه می‌بندد. جنگ شروع می‌شود، با هیجان به استقبالش می‌رود. شعر «جنگ اعلان شد» را می‌نویسد. سرگرم کشیدن پوستر (دیوارکوب) می‌شود. داوطلب جنگیدن می‌شود، قبولش نمی‌کنند. ضمانتنامهٔ سیاسی ندارد. از جنگ متنفر می‌شود. انزجارش را با شعر «آه ببندید، ببندید چشمان مطبوعات را» و چند شعر دیگر نشان می‌دهد. در یک بازی ورق ٦۵ روبل برنده می‌شود. به طرف فنلاند حرکت می‌کند. در کوئوکالا فنلاند برای خودش برنامه می‌گذارد. یکشنبه‌ها چوکووسکی می‌خواند. دوشنبه‌ها اورئینوف و... پنجشنبه‌ها - که از آن چندان راضی نیست، «چمنزار کوتاه» ریپن را می‌خواند و احساس می‌کند اینها برای یک فوتوریست، با چند کیلومتر متر قد، غذای کافی نیست. شبها در ساحل قدم می‌زند و ابرشلوارپوش را می‌نویسد. انقلاب برایش قطعی می‌شود. به موستامیاکی می‌رود و ماکسیم گورکی را ملاقات می‌کند. برایش قطعاتی از ابرشلوارپوش را می‌خواند. گورکی تحت تأثیر قرار می‌گیرد و گریه می‌کند. مایاکوفسکی احساس غرور می‌کند.

سال ۱۹۱۵، ولادیمیر مایاکوفسکی. شاعر، نمایشنامه‌نویس و نقاش به خدمت نظام احضار می‌شود. نمی‌خواهد به جبهه فرستاده شود. خود را نقشه‌کش معرفی می‌کند. وضعش از نظر انتشار اشعارش خوب نیست که خرابتر نیز شده است. بریک همهٔ اشعارش را از قرار هر بیت پنجاه کوپک می‌خرد. «نی‌لبک تیرهای چراغ‌برق» و ابر شلوارپوش منتشر می‌شود. ابر مثله مثله چاپ شده است. ممیزی ٦ صفحه‌اش را تقطه‌چین می‌کند. مایاکوفسکی عکس درجه‌دارها را می‌کشد و سطرهایی از «جنگ و جهان» و «انسان» را زمزمه می‌کند.

در سال ۱۹۱۶ «جنگ و جهان» و «انسان» منتشر می‌شود و مایاکوفسکی دیگر به سربازخانه نمی‌رود. می‌داند به‌زودی سوسیالیستها قدرت را به‌دست می‌گیرند. به سرودن شعر تاریخی «انقلاب» سرگرم می‌شود و چند سخنرانی به نام «بلشویکها و هنر» ایراد می‌کند. کم‌کم روسیه کرنسکی زده می‌شود. مایاکوفسکی نوشتن نمایشنامه‌ی «رژ مضحکه» را شروع می‌کند. فوتوریستها تصمیم می‌گیرند به حزب ملحق نشوند و انقلاب را از آن خود بدانند. مایاکوفسکی به اسمولنی می‌رود و هر کاری پیش بیاید انجام می‌دهد و از آنجا وارد مسکو می‌شود. در انظار ظاهر می‌شود و شبها به «کافه‌ی شعرا» می‌رود. فیلمنامه می‌نویسد و در فیلمها بازی می‌کند. دیوارکوب سینمایی می‌کشد و باز در ژوئن همان سال به پطرزبورگ باز می‌گردد.

در سال ۱۹۱۸ همهٔ هم و غمش هنر است. می‌داند اگر وارد حزب شود می‌فرستندش به بندر هشترخان. نمایشنامهٔ «برای ماهیگیری قع‌کفگز» را به‌پایان می‌رساند، آن را می‌خواند. همه جا صحبت از این کتاب است. روی صحنه می‌آید و سروصدای زیادی به‌پا می‌کند. کمونیستها و هوادارانشان از آن خوششان نمی‌آید. دوبار توقیف می‌شود و باز ممیزی شده اجرا می‌شود. بار سوم برای همیشه کنار گذاشته می‌شود.

سال ۱۹۱۹ با «برای ماهیگیر» و آثار دیگری از خودش و دوستانش به کارخانه‌ها می‌رود. همه جا با شادی از آنها استقبال می‌شود. «هنر کمون» را منتشر می‌کنند. مایاکوفسکی به فکر نوشتن «۱۵۰۰۰۰» است. سال ۱۹۲۰ آن را می‌نویسد. بدون اسم نویسنده چاپش می‌کند. می‌خواهد اثر را بدون نام او ارزیابی کنند. نوشته را همه با نام مایاکوفسکی می‌خوانند. خیلی زود می‌فهمند که نویسنده‌اش او است. در میان دیوانسالاری کینه‌ها، کاغذبازیها و حماقتها به زور جلو می‌رود و موفق می‌شود شکل دیگری از "Mystere" را به نمایش بگذارد. در حدود صد اجرا از آن به روی صحنه می‌آید.

سال ۱۹۲۲ یك مؤسسه انتشاراتی باز می‌کند به اسم «اقم» (اجتماع فوتوریستهای مسکو). تمام فورتیستها را جمع می‌کند. از خاور دور، آسدیف و چند نفر دیگر می‌آیند. مشغول نوشتن «بین‌الملل پنجم» می‌شود که سه سال است روی آن کار می‌کند. این اثر مدینهٔ فاضله‌ای است که به قول خود مایاکوفسکی هنر ۵۰۰ سال آینده در آن به نمایش درمی‌آید.

لف بیانیه‌ی جنبش

سال ۱۹۲۳ نشریهٔ جبهه‌ی هنری چپ به نام «لف» را راه می‌اندازد. نشریه‌ای است که در آن از تمام روشهای فوتوریسم استفاده می‌شود. «از این» را می‌نویسد با سبکی مشخص بر علیه



زندگی روزمره و عادی. یکی از خط مشی‌ها و فتوحات بزرگ لف نابودی زیبایی‌شناسی هنرهای خاص یعنی کنسروکتیویسم است. سبکی که در اوایل سدهٔ بیستم در روسیه پدید آمد و بیشتر به تجسم حجم و فضا و مظاهر تکنولوژی جدید توجه داشت.

«یادبود کارگران کورسك» را در سال ۱۹۱٤ منتشر می‌کند و سخنرانیهای متعددی در سراسر شوروی دربارهٔ لف از مایاکوفسکی برپا می‌شود. شعر بلند «سالگشت پوشکین» را (که در همین نشریه می‌خوانید) و شعرهای دیگر نظیر آن را می‌نویسد. شعر «لنین» را به‌پایان می‌رساند و در چندین اجتماع کارگری آن را می‌خواند. چند بار به خارجه مسافرت می‌کند. تکنیك اروپایی، صنعتی شدن و سعی در الحاق اینها به روسیه‌ی گل‌آلود و کهنه هدف اولیهٔ مایاکوفسکی و فوتوریست لفوویستها می‌شود. لف به رغم دردسرهای زیاد و تیراژ کم با استقبال روبرو می‌شود.

شعر تبلیغاتی «پرولتر پرنده» و یك مجموعهٔ تبلیغاتی به نام «خودت گشتی بزن در آسمانها...» را منتشر می‌کند و عازم مسافرت به‌دور دنیا می‌شود. تصمیم می‌گیرد از شعر به نثر برسد. می‌خواهد رمانی بنویسد و در همین‌سال، ۱۹۲۵ منتشر کند. به پاریس می‌رود. در آنجا جیبش را می‌زنند. از مسافرت دور دنیا منصرف می‌شود. دعوتش می‌کنند که در سان‌فرانسیسکو سخنرانی کند، به دلیل بی‌پولی، به مسکو بازمی‌گردد. حاصل سفرش را منتشر می‌کند: «کشف من از آمریکا و شعرهای اسپانیا، اقیانوس اطلس، هاوانا، مکزیك و امریکا.» نوشتن رمان را در ذهنش ادامه می‌دهد. آن را به سالهای ۲۶ و ۲۷ می‌کشاند و نمی‌خواهد از تخیلش استفاده کند. به روزنامه‌نگاری کشیده می‌شود. سال ۱۹۲۶ است، می‌نویسد:

شاعران همگی دارند داد می‌زنند، اما هیچ‌کدام نمی‌توانند خط مشی مشخصی داشته باشند. آثارشان اغلب در مجلات غیرمسئول به چاپ می‌رسد. من از این پرت‌وپلاهای غنایی خنده‌ام می‌گیرد. گفتن این جور چیزها آن قدر جالب توجه است که فقط زن خود شاعر از آن لذت می‌برد.

سال ۱۹۲۷ مایاکوفسکی بار دیگر، لف را با نام لف نو منتشر می‌آمد. ساعتهای زیادی کار می‌کند. می‌نویسد ومنتشر می‌کند. و لحظه‌ای از عشق، از عاشق بودن غافل نیست. باز هم فیلمنامه می‌نویسد. از همه‌جا برایش نامه می‌رسد. نزدیك ۲۰۰۰ نامه دریافت می‌کند. سال ۱۹۲۸، شعر «خوب نیست»، نمایشنامهٔ «مسابقات قهرمانی طبقهٔ جهانی کارگر» و زندگینامه‌ی ادبی خود (که این نوشتار از آن بهره جسته است) را می‌نویسد. سال ۱۹۲۹ دو شعر «داستان کارگاهها و مردان کوزنتسك»، «گذرنامه‌ی شوروی» و نمایشنامه‌ی «ساس» را می‌نویسد. سال ۱۹۳۰ چند شعر تازه می‌گوید و نمایشنامه‌ی «حمام» را تمام می‌کند.

مرگ نابهنگام

ولادیمیر مایاکوفسکی روز ۱٤ آوریل ۱۹۳۰ با شلیك گلوله‌ای به قلب خود به زندگیش پایان می‌دهد. در نامه‌ای که در کنار او پیدا شد، چنین می‌خوانند:

برای همه... می‌میرم. هیچ‌کس مقصر نیست و شایعات الکی راه نیندازید. اینجانب مرحوم از شایعه بدم می‌آید. ماماِن، خواهرانم، رفقایم، مرا ببخشید. این روش خوبی نیست (و به کسی آن را توصیه نمی‌کنم) اما من چاره‌ی دیگری نداشتم.

لیلی دوستم داشته باش.

رفیق دولت، خانواده‌ی من عبارت است از: لیلی بریك، مامان، خواهرانم، ورونیکا و نیولدوونا پولونسکایا، اگر زندگی آنها را فراهم کنی، متشکرم.

اشعار نیمه‌تمامم را به خانوادهٔ بریك بدهید. آنها می‌دانند چه کار باید بکنند.

همان‌طور که می‌گویند
«پرونده بسته شد»
و قایق عشق
بر صخره‌ی زندگی روزمره شکست
با زندگی بی‌حساب شدم
بی‌جهت
دردها را
فاجعه‌ها را
دوره نکنید
و با آزارها را
شاد باشید.

ولادیمیر مایاکوفسکی
مدیا کاشیگر

سالگشت



میان مایاکوفسکی و پوشکینگرایا به بیان دیگر هواداران شعر سنتی روس، همیشه درگیری بود و حتی مایاکوفسکی به رقابت با پوشکین متهم می‌شد. شعر سالگشت را مایاکوفسکی در ۱۹۲۴ به مناسبت یکصدوبیست‌وپنجمین زادروز پوشکین سرود. شعر خطاب به آلکساندر سرگیویچ پوشکین یا درست‌تر بگوییم، خطاب به مجسمهٔ او در خیابان تورسکوی مسکو است.

آلکساندر سرگیویچ
سلام!
منم
مایاکوفسکی.
دستتان را به من بدهید.
درست شد
همینجا
آن را همینجا بگذارید
روی نردهٔ دنده‌ها.
می‌شنوید؟
تپش نیست
صدای اشک است:
هق‌هق، هق‌هق، هق‌هق،...
شیر بچه‌بی‌ست رام و سربه‌زیر
اما عذابم می‌دهد.
نمی‌فهمم چرا
با همهٔ سبکسری‌ام
سرم
یکدفعه
هزارها تن وزن پیدا کرده؟

بیایید
بگذارید کمکتان کنم
از پایه‌تان پایین بیایید.
ای داد!
چه شد؟
محکم فشار دادم؟
دردتان آمد؟
نکند نگرانید؟
نگران وقت؟
بی‌خیال
شما پوشکین جاودانید
من مایاکوفسکی جاودانم
یکی دو ساعت چشم گاوست
بیایید دمی را هدر بدهیم
دمی به خمره بزنیم.

زمان
مثل آب‌ست
یاوه‌گو و هرزه‌رو.
اما چه شبی
فصل
یخ از دل
بند از وجود
می‌گشاید!
چه ماهی!
تو دل برو
و آنقدر نوجوان
که پدر و مادرش نگذاشته‌اند
بی‌ماهواره بیرون بیاید.

امروز بی‌کارم
نه کار عشق دارم
نه کار سیاست
آزاد آزادم!
خرس رشک هم
امروز
فقط کهنه خرسکی است
پشمهایش پلاسیده.
می‌بینید؟
آنقدر آزادم
بر زمین می‌نشینم
و
د برو که رفتی
سر می‌خورم
تا ابد
تا ثابت کنم
زمین نه گرد است و نه صاف
بلکه سرپایینی است.
از چه می‌ترسید؟
از اینکه با غصه‌هایم سرتان را درد بیاروم؟
مگر سنگ‌صبورید؟
نترسید
بر شنزار ساحل سفرمان

فقط
ماهی قافیه
به جستجوی وزن
تندتر دم خواهد کوبید.
رؤیا شر است
رؤیا دیدن
بلاهت.
چاره جز کشیدن بار بندگی هر روزه نیست
تا ناگه دگرگون بنماید زندگی
ناگه
از خرده چیزکی
گوهر گوهرها بیرون بزند.
هم من
هم شما
بر رینگ غزل
بوکس‌بازی کرده‌ایم
شاید که بیابیم
آن کلمه را:
کلمهٔ کارساز
کلمهٔ لخت.
اما شعر زن نمی‌شود.
هرگز!
خویش هرزه است
هر دم بغلی تازه می‌خواهد
شاعر هم...
شاعر هم باید بسازد.
برای نمونه می‌گویم:
سیمایش
سماوش
سبیلش
گون‌گون
بخت‌النصری است
تورات‌آسا
این است
کوبسا خ!!
هان؟
شعر بود؟

یا شعر پیشونددار؟...
سلامتی!
شما هم بفرمایید.
نمی‌خواهد حرفی بزنید
خودم خوب می‌دانم:
عرق چارهٔ غم نیست!
اما چه باک!
در نوشانوش ماست
دریای ردها و وایتسارها[۲]
با نوشانوش ماست
که ارزش ویزا بالاتر می‌رود.
از حضور شما خوشحالم
ممنون که سر میز من نشستید.
می‌بینید
الههٔ تردست الهام
در زیر زبانتان به کار است
آخر شما را خواهد آورد به حرف.
راستی که بود؟
اولگا؟...
نه!
اولگا نبود
خود اونگین بود!
توی نامه‌اش به تاتیانا[۳]
چه می‌گفت؟
یادم آمد:
«خانم عزیز
همسر سرکار الاغی پیر است
اینجانب دوستتان دارد
مرحمت فرموده مال بنده شوید
این حقیر را هر بامداد نیازی شدید است
که بداند در طول روز سرکار عالیه را
حتماً ملاقات خواهد نمود.»
راستی هم
چه دردی است درد عشق
علفها که سبز می‌شود زیر پا
در پایین پنجرهٔ بار
نامه‌ها
بر تک‌تکشان نشسته
برودت بستنی‌وار لرزهٔ اعصاب...
اما باور بفرمایید آلکساندر سرگیویچ
درد این نیست
درد حقیقی وقتی است
که حتی درد هم می‌میرد.
هی مایاکوفسکی!
پیر بدو جنوب!
گور پدر قلبت!
غلغلکش بده
باید ازش قافیه بیرون بکشی!
ولادیم دلادیمیچ!
چه شده؟
عشق پیر شده؟
نه!
پیر نشده‌ام!

یکی که سهل است
دوتا را هم حریفم!
و وای اگر از کوره دربروم
حساب سه‌تا را هم می‌رسم!

آلکساندر سرگیویچ
به من ایراد می‌گیرند:
مضمون شعرهایت فردی است!
بین خودمان بماند
ـ البته از من نشنیده بگیرید ـ
مبادا جایی تکرار کنید
ممیزی خرمان را می‌چسبد
اما شنیده‌ام
یعنی اینطور می‌گویند
گویا عده‌یی دیده‌اند
دوتا از اعضای کمیتهٔ مرکزی عشقبازی
می‌کرده‌اند!
اما مبادا باور کنید
فقط شایعه است!
شایعهٔ ضدانقلاب...

آلکساندر سرگیویچ!
شاید
امروز
تنها من از مرگ شما واقعاً متأسف باشم.
کاش زنده بودید
زنده‌تان به کارمان می‌آمد.
به زودی من هم می‌میرم
من هم ساکت می‌شوم.
راستی...
وقتی مردم
همسایه خواهیم شد:
توی دایرةالمعارف شعرا
شما را گذاشته‌اند توی حرف پ
من هم می‌برم توی حرف م
نزدیک هم خواهیم بود[۴]
وسطمان...
راستی وسطمان کی‌ها خواهند بود؟
این سرزمین شاعر چندانی ندارد...
اما
بخشکی شانس!
این نادسون[۵] بی‌پدر درست وسط ماست!
چطور است از ویراستار خواهش کنیم؟
شاید بردش یک‌جای دیگر
مثلاً توی حرف...
توی حرفی بیرون از الفبا.
مجهول.
با نکراسوف[۶] چطورید؟
نیکولاس نکراسوف
فرزند آلیوشای فقید.
ورق‌باز بود
اما شعر بد نمی‌گفت
سرووضعش هم

ـ می‌گویند ـ
مرتب بود.
می‌شناختیدش؟
بد بچه‌یی نیست.
به ویراستار می‌گوییم نگهش دارد
رفیق است و یار غار
اما وای از شاعران این روزگار!
توی حرف شما
توی پ
بیشتر از پنجاه‌تایی خواهند بود
تازه اگر بیشتر زادوولد نکنند.
شعر امروز
نظم خمیازه است
منظومهٔ دهن‌دره:
دارا گویچنکو
گراسیموف
کیریلوف
رودوف[۷]
.....
وای که چه منظومهٔ یکنواختی!
یکی هم هست
یسنین[۸]
یک هنگ دهاتی گریم شده هم دارد!
وای دلم!
گاو با دستکش پوست غزال!
آلکساندر سرگیویچ
کافی است یک بار شعرش را بشنوید
می‌فهمید
شاعر نیست
مزقانچی است!
مگر نه اینکه شاعر باید استاد زندگی هم باشد؟
ما
قوی و نیرومندیم
درست مثل عرق اوکراین؟
و بقیه...
مثلاً بزیمنسکی[۹]
آب یونجه است!
آسیف بد نیست
نیکولاس آسیف
فلق کار را بلد است
اما
ـ طفلک ـ
زن و بچه دارد
زن و بچه هم
ـ می‌دانید ـ
خرج دارد!
آلکساندر سرگیویچ
اگر زنده بودید
شما را هم می‌آوریم توی لف[۱۰]
دستتان را بند می‌کردیم
رباعیهای سیاسی را می‌سپردیم به شما
خودم فلق کار را یادتان می‌دادم
دو روزه استاد می‌شدید

آن هم شما
با آن سبک و چیرگی!
من
محض هجی درست شعر شما
یاد گرفتم یامبا[11] را تک زبانی بگویم
شما چطور؟
حوصله‌اش را پیدا می‌کردید
یامبا را از ته حلق بگویید؟
امروز
قلمها سر نیزه است
گاو آهن
امروز
جنگهای انقلاب
به صدتا پولتاوا[12] می ارزد
امروز
عشق هم
ـ بله حتی عشق هم ـ
به عشق اونگین می‌ارزد.
آلکساندر سرگیویچ
از پوشکینگراها بپرهیزید
ندیدینشان؟
یکی را تصور کنید
عین پلیوشکین[13]
کهنه مغز
قلم زنگزده‌اش در دست
که هی هوار می‌زند،
" توی لف پوشکین پیدا شده
پوشکین جدید
پوشکینی با شعرهای درژاوین[14] ! "
آلکساندر سرگیویچ!
دوستتان دارم ـ
اما زنده‌تان را دوست دارم
نه مومیایی شده‌تان را!
دوستتان دارم
اما ساده‌تان را دوست دارم
نه جلای کتابی شده‌تان را!
می‌دانم
شما هم
وقتی زنده بودید
دادتان بلند بود.
غیر از این است افریقایی[15] ؟
کاش آنتس[16] پدرسگ دستم می‌افتاد
نشانش می‌دادم
زنبارهٔ قرتی را.
ازش می‌پرسیدم:
" لطفاً اسم مادر و پدرهایتان را بنویسید
راستی
پیش از انقلاب چه می‌کردید؟ "
کارش را با همین سئوال می‌ساختم!
نمی‌خواهد چیزی بگویید
می‌دانم:
چرند می‌بافم
احساساتی شده‌ام

شعر می‌بافم:
" چنان داشت دل در گرو شرف
گلوله را زد به قلبش درست به هدف "
اما
راستش را بگویم
هنوز مانده‌اند آتش‌ها
قرتیهای زنباره
چشم طمع در زن آدم بسته‌اند.
زندگی در اینجا بد نیست
می‌شود کار کرد
رفیق بود
اما حیف
شاعر کم است
ـ شاید هم اینطور بهتر باشد

خب آلکساندر سرگیویچ
دیگر وقتش است
بلند شوید
پرتوهای آفتاب صف جمع می‌زنند
مردم عادت کرده‌اند شما را در خیابان تورسکوی ببینند
اگر آنجا نباشید
پاسبانها دنبالتان می‌افتند.
بگذارید کمکتان کنم
بروید روی پایه‌تان
من که ترجیح می‌دهم تا زنده‌ام بنای یادبودم را بسازد
طرحش را هم ریخته‌ام:
یک خرج دینامیت
ـ آتش!
و انفجار
من از هر چه مرگ است بیزارم
من عاشق زندگیم.

۱ - آگهی تبلیغاتی کوپساخ، تعاونی شکر حکومت شوروی.
۲ - نام دو شرکت کشتیرانی امریکایی
۳ - نام سه تن از قهرمانان منظومه یوگنی اونگین پوشکین
٤ - حرفهای M و P در لاتین به هم نزدیکند.
۵ - س. ی. نادسون (۱۸٦۲ - ۱۸۸۷)، شاعر پوپولیست روس.
٦ - نیکولاس نکراسوف (۱۸۲۱ - ۱۸۸۷)، بزرگترین شاعر پوپولیست روس.
۷ - شاعران نه‌چندان مشهور هم‌عصر مایاکوفسکی.
۸ - سرگی یسنین (۱۸۹۵ - ۱۹۲۵)، شاعر روس که دهقانان را در مقابل کارگران در انقلاب مطرح می‌کرد و مایاکوفسکی حقیر می‌داشت. مایاکوفسکی در جواب به شعر بدرود و خودکشی او، شعر با سرگی یسنین را سرود.
۹ - از شاعران هم‌مکتب مایاکوفسکی.
۱۰ - مختصرشدهٔ 'Levi Front' [جبههٔ چپ] و نام مجلهٔ مایاکوفسکی و هم‌مکتبانش.
۱۱ - از حروف الفبای روسی.
۱۲ - شعر پوشکین به مناسبت پیروزی روسیه در پولتاوا.
۱۳ - شخصیت سنتی خسیس در ادبیات روس.
١٤ - درژاوین (۱۷٤۳ - ۱۸۱٦)، معروفترین شاعر سدهٔ ۱۸ روسیه، مایاکوفسکی به تقلید از او متهم بود.
۱۵ - پدر پوشکین سیاهپوست بود.
۱٦ - اشرافزاده و قاتل پوشکین که چشم طمع در زن پوشکین داشت و پوشکین را در دوئل کشت.

کوتاهترین گفتگو با دوس پاسوس

طرفدار نویسنده امروز

ـ آیا خودتان می‌دانید که در نوشته‌های شما یک «گذشتهٔ به درد بخور» وجود دارد؟ آیا این گذشته عمدتاً آمریکایی است؟ کدام چهره‌ها را عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن می‌دانید؟ آیا به‌عنوان مثال، آثار هنری جیمز را بیش از آثار «والت ویتمن» به حال و آیندهٔ نویسندگی امریکا مربوط می‌دانید؟

ـ از لحاظ سبک و روش نویسندگی، به‌صورت تقویمی به گذشته فکر نمی‌کنم. در قفسهٔ کتابخانه، آثار «جوونال» و «در ایزر» به یک اندازه «به درد می‌خورند.» به‌نظر من جد بلافصل نویسندگی امروز امریکا (به قول اودن) ستاره کم‌نوری است در فلکی شامل مارک توین، ملویل، تورو، و ویتمن.

ـ آیا با نگاه کردن به گذشته، نوشته‌های خود را حاوی سرسپردگی به یک گروه، طبقه، سازمان، منطقه، مذهب یا نظام اندیشه می‌یابید یا آنها را اساساً مظهر شخص خویشتن در مقام یک فرد می‌دانید؟

ـ آیا فرد یکی از متغیرهای گروه نیست؟ امکانات ما از آن جامعه‌ای است که در آن بار آمده‌ایم. فردیت در نحوهٔ کاربرد این امکانات تجلی می‌کند. به دلایلی، با فردی که در صف مقدم جنگ است همدردی بیشتری دارم تا با آن که در مقام فرماندهی است. با عمله بیش از کارفرما همدلم، با کارگر آزمایشگاه همنوایی بیشتری دارم تا جامهٔ پر پوشالی که کلاه استادی بر سر دارد، با محکوم سنخیت بیشتری دارم تا با پاسبان. مردم، من و شماییم. اما دربارهٔ سرسپردگی، باید بگویم که به جنبه‌های خوب امور جاری میان مردم این قاره سرسپرده‌ام.



ـ گرایش سیاسی نویسندگی امریکا از ۱۹۳۰ به اینسو را چگونه می‌بینید؟ خودتان در این‌باره چه احساسی دارید؟ آیا به گرایش تازه‌ای که بتوان آنرا ناسیونالیسم ادبی خواند و بر عنصر مخصوصاً «امریکایی» در فرهنگ ما تأکید عمدتاً غیرانتقادی دارد، موافقید؟

ـ در کل من هوادار خودآگاهی امریکایی در نویسندگی امروزم. به نظر من در سنت بسیار مختلط امریکایی آنقدر دموکراسی هست که به ما اجازه بدهد با اطمینان‌خاطر و امید به نیک‌فرجامی، به استحالهٔ اجتماعی موجود شتاب ببخشیم بدون آن‌که آزادی یا نگرش انسانی خود را که تمدن در آن ریشه می‌کند، از دست بدهیم. واکنش به شیوه‌های اندیشهٔ خانگی، دفاع سالمی است در برابر ورشکستگی تام و تمام اروپا. من به‌طور قاطع بدین نتیجه رسیده‌ام که در سیاست، سرانجام وسیله از هدف مهمتر می‌شود. به‌نظر من هر چقدر بر عملگرایی و کلبی منشی خود نسبت بدین امور بیفزاییم ایمن‌تر خواهیم ماند.

پارتیزان ریویو

به جنبه‌های خوب امور جاری میان مردم سرسپرده‌ام.

در سیاست، سرانجام وسیله از هدف مهمتر می‌شود.



اندرو هوک

علی معصومی

رویارویی میان هنرمند و نیروهای مرگ آفرین

بسیاری از صاحبنظران که به‌جستجوی ریشه‌های بی‌مهری منتقدان امریکایی در حق جان دوس پاسوس برخاسته‌اند به دو منشأ اشاره کرده‌اند.

منشأ نخست، ماهیت زیبایی‌شناختی محض دارد. یکی از پیروان هنری جیمز[1] در سال ۱۹۳۸ دربارهٔ رمان ینگه دنیا (U. S. A) می‌پرسید: «اگر جیمز این کتاب را می‌خواند چه می‌گفت؟» راستی هم جیمز چه می‌گفت؟ بر حسب معیارهای او، رمانهای دوس پاسوس خرسندکننده نیستند.

شاید کسانی باشند که کیفیت غیرجیمزی ساختارهای فرمی آثار دوس پاسوس را چندان مهم ندانند، اما این دوستان نباید فشار خفقان‌آور گیره‌هایی را که پیروان اصول جیمزی بر گلوی نقد رمان نهاده‌اند از یاد ببرند. در دهه‌های چهل و پنجاه و شصت، مباحثات انتقادی بی‌کم‌وکاست به دور محور نظرات جیمز می‌چرخید و دل‌مشغول زاویه دید، راوی نامعتمد، حس اخلاقی و زندگی احساس شده بود. بی‌گمان، نقد رمان از تجویز نسخه‌های جیمز سودهای فراوان برده است، اما این داروها عوارض جانبی مخرب هم داشته‌اند. یکی از این عوارض جانبی مهم، کاستن ارزش کل عرصهٔ ادبیات داستانی امریکا، یعنی جایگاه نویسندگانی است که تاریخ ادبیات امریکا آنها را «واقعگرا» و «طبیعت‌گرا» می‌خواند. نویسندگانی چون کرین و نوریس و درایزر[2] و دوس پاسوس تنها بدان خاطر که در آزمون جیمزی امتیاز کافی نیاوردند، با بی‌انصافی نادیده گرفته شدند. این نویسندگان را در بنیاد کردن هنر داستان، صاحب سهم نمی‌دانند و حتی به نشاندن نسخه‌برداری و گزارش‌نویسی بدون تمایز به‌جای وظیفهٔ غنی ساختن خلاق و خرسندکننده و زیبایی‌شناختی زندگی متهم می‌کنند.

نمی‌توان دوس پاسوس را دقیقاً در چارچوب سنت طبیعت‌گرایی امریکایی جای داد، اما توجه انکارناشدنی او به کل جامعه و نیروهایی که برای فرد و نه به رأی فرد درکارند، او را با این سنت همراه نشان می‌دهد. اینگونه خط بندی‌ها سبب شد که منتقدان امریکایی سده‌های چهل تا شصت توجه چندانی به آثار این نویسنده نکنند.

منشأ دوم ماهیتی دارد که یادآوری آن، آدمی را ناراحت می‌کند، اما نمی‌توان از آن چشم پوشید. آثار دوس پاسوس در سالهای بیست و سی به علت تندروی در تحلیل جامعهٔ امریکا با شور و هیجان به بحث نهاده می‌شد و بعد اجتماعی ـ سیاسی آنها در کانون توجه روشنفکران و منتقدان جای داشت، اما شاید همین ویژگی در سالهای چهل و پنجاه و شصت موجب ناراحتی شد. این ناراحتی تا حدودی زاییدهٔ غلبهٔ ارزش‌های فرمالیستی در نقد ادبی بود، اما متأسفانه ملاحظات غیرزیبایی شناختی هم در کار بوده است. نقد ادبی هم مانند دیگر عرصه‌های فرهنگی از دست‌اندازی نیروهای گسترده‌تر اقتصادی، مذهبی، سیاسی و مانند اینها مصون نیست. در ایام جنگ سرد میان امریکا و قدرتهای کمونیستی، تندروی‌های ادبی هم مانند دیگر انواع تندروی، ناپسند به‌حساب می‌آمد. آنچه در سالهای بیست و سی در آثار دوس پاسوس مایهٔ هیجان بود، در این ایام مایهٔ تشنج و

سوءظن می‌شد و بهترین و بی‌خطرترین واکنش در قبال آن، نادیده گرفتن او بود.

البته برای اثبات نکتهٔ اخیر سندی در دست نداریم و تنها با تکیه بر اصل کلی رابطه میان فرهنگ و جامعه و برداشت شخصی از وضعیت آن دوران می‌توان شواهدی بر تأیید آن یافت. من به شخصه نمی‌توانم خود را قانع کنم که نبود توجه محققانه و انتقادی نسبت به آثار دوس پاسوس ربطی به اوضاع و احوال و اندیشه‌های سیاسی آن ایام نداشته است و گروهی از پژوهشگران در این نکته با من همداستانند. به قول «دنی‌یل آرون»:

«در شرایط جنگ سرد و پیگرد و آزار مک کارتی، کتابها و موضوع‌های مربوط به سالهای سی، هم خطرناک و هم کهنه به‌حساب می‌آمدند.» «پروفسور مایزنر» هم در مقاله‌ای می‌گوید که رمانهای دوس پاسوس تا حدی به سبب ضعف و انحطاط آثار بعدی او و تا حد زیادی به‌خاطر گرایش جامعهٔ ادبی امریکا به‌سوی دید شدیداً «خصوصی» نسبت به واقعیت و اعتراض به «روشنفکران چپگرای سابق» که گذشتهٔ امریکا را محکوم می‌کردند، از نظر افتاد.

نادیده گرفتن دوس پاسوس درست در ایامی که مطالعهٔ انتقادی و محققانهٔ ادبیات امریکا گسترش بی‌سابقه‌ای می‌یافت، ریشه در دو عرصهٔ سیاسی و زیبایی‌شناسی فرمالیستی داشت. شاید هم بتوان گفت که این دو عرصه با هم مرتبط بودند. پروفسور فرد کروز در رساله‌ای که در اجلاس سالانهٔ انجمن مدرن زبان قرائت کرد ویژگی فرمالیستی نقد و پژوهش آکادمیک در امریکای پس از جنگ جهانی دوم را نشان‌دهندهٔ استیلای امور سیاسی و اجتماعی روز دانست (البته پژوهش و نقد تاریخی امریکا که دیگر جای خود دارد). کروز با مقایسهٔ کیفیت متعهد و مسؤول نقدهای سالهای سی با «فرمالیسم و معلم‌منشی ایستا»ی مراحل بعدی در شگفت می‌ماند که «آیا اندکی دل‌مشغولی و نگرانی سیاسی برای نقد خوب لازم نیست؟» این نوع صورت‌بندی، زمینه‌ای برای توضیح چالش‌انگیز علت پرداختن کسانی چون ادموند ویلسن، سارتر و لیونل تریلینگ به بررسی آثار دوس پاسوس عرضه می‌کند. این نمونه ما را برمی‌انگیزد که از خویشتن بپرسیم آیا اینگونه موضعگیری سرد و بی‌تفاوت در قبال فرمها و موضوع‌های آثار خلاق، همواره و ضرورتاً درست‌ترین و پرثمرترین موضعگیری است؟

دوس پاسوس با تصویرپردازی نویسندهٔ متعهد سالهای سی سخن می‌گوید.

نادیده گرفتن دوس پاسوس ریشه در دو عرصهٔ سیاسی و زیباشناسی فرمالیسمی داشت.

اسکات فیتز جرالد و دوس پاسوس

دوس پاسوس در سال ۱۹۳۶ نامه‌ای به اسکات فیتز جرالد[3] نوشت که روح و قلب زندگی خلاق و زیبایی‌شناختی او را به جلوه درمی‌آورد. مناسبت نوشتن این نامه، انتشار مجموعه مقاله‌های فیتز جرالد در مجلهٔ «اسکوایر» بود که باعنوان «درهم شکستن»[4] به ترسیم صحنهٔ مشقت‌بار شکست‌ها و محرومیت‌های فردی می‌پرداخت. دوس پاسوس اوقات تلخی خود را مخفی نمی‌کند:

«می‌خواستم ترا ببینم و البته دربارهٔ مقاله‌های اسکوایر بحث کنم. خدایا! مرد حسابی! وسط این معرکهٔ شعله و آتش، چه وقت پرداختن به این‌جور موضوع‌ها است؟ اگر نمی‌خواهی کاری از خودت درآوری چرا خبرنگار نمی‌شوی؟ از هر چه بگذریم آدمهایی که به‌خوبی تو قلم می‌زنند آنقدرها زیاد نیستند. چهل سال وقت صرف کرده‌ای تا بر این ماشین ظریف و پیچیده دست بیابی (نزدیک بود به‌جای ماشین بگویم ابزار)، چهل سال دیگر یا چند سال دیگری که نیروهای مرگ‌آفرین تاریخ اجازه بدهند وقت داری که آنرا به کار ببری.»

دوس پاسوس با حال و هوا (و تصویرپردازی) نویسندهٔ متعهد سالهای سی سخن می‌گوید. نویسندهٔ متعهد، درهم شکستن زندگی فرد را موضوع اساسی نمی‌داند. اگر درهم شکستنی مطرح باشد، همانا درهم شکستن کل جهان و تلاشی و تجزیه جوامع و فرهنگهای موجود، در معارضه با قدرت سیاسی است که با سنگدلی و شقاوت اعمال می‌شود. با آغاز جنگ داخلی اسپانیا، دوس پاسوس برخاستن شعله و آتشی را دریافت که با جنگ جهانی دوم، اروپا و آسیا را به کام خود کشید. وی آن دوران را «یکی از نفرین‌شده‌ترین لحظات تراژیک تاریخ» می‌خواند و نمی‌پذیرفت که در میان این معرکه، هنرمند به شیوهٔ فیتز جرالد با درون‌نگری و غور در آگاهی درونی خویشتن به ایفای نقش بپردازد. به نظر او هنرمند می‌بایست به بیرون بنگرد، نیروهای استیلاطلبی را که در جامعه و جهان درکارند باز شناسد و برای نشان دادن آنها در نظرات خلاق خود تلاش کند. از چشم دوس پاسوس رویارویی غایی، میان هنرمند از یکسو و عمیق‌ترین و صادقانه‌ترین اندیشه‌ها و «من» احساس کنندهٔ خویشتن او از سوی دیگر درنمی‌گیرد، بلکه میان هنرمند «نیروهای مرگ‌آفرین تاریخ» برپا می‌شود.

می‌توان تعهد را به‌صورت پذیرش عقیده و برنامهٔ عمل برون هنری و معمولاً سیاسی دانست که راهبر کوشش‌های خلاق هنرمند است. تعهد اساساً به دید رمانتیک نسبت به جامعه و آنچه که جامعه نمایندهٔ آن است بستگی دارد. شاید کسانی بگویند که «پوپ» و «سویفت»[5] هم در انگلستان سدهٔ هیجدهم مانند هر نویسندهٔ متعهد سالهای سی نسبت به رسوم جامعهٔ آرمانی متعهد بوده‌اند. اما باید پاسخ دهیم که پوپ و سویفت با این باور به نوشتن دست می‌زدند که آرمان آنها آرمانی جمعی است و هر انسان معقول آنرا تأیید می‌کند. اما در سده‌های نوزدهم و بیستم این هماوایی میان ارزش‌های جمعی و فردی جان به‌در نبرد، در واقع یکی از معناهای رایج رمانتیسیسم، دقیقاً ضامن توجه تازه‌ای به فرد منزلهٔ فرد و به منزلهٔ موجودی خارج و مستقل از جامعه بود. ایدئولوژی رمانتیک متضمن رویگردانی آگاهانه از جامعه و پرداختن به فرد به‌مثابه محک اخلاق و کانون اصلی توجه زیبایی‌شناختی بود. پیامد این وضع، واگرایی ارزش‌های اجتماعی و فردی بود. هنرمندان به‌جای آنکه جامعه را دست‌کم به‌صورت آرمانی آن، مدافع نهادی‌شدهٔ ارزش‌های انسان متمدن بدانند، جهان اجتماعی بیرونی را تودهٔ وسیع و نازایی می‌دانستند که کلاً دشمن آن ارزش‌ها است.

هنرمند چگونه می‌تواند نسبت به این اوضاع واکنش نشان دهد؟ او چگونه می‌تواند به دفاع از ارزش‌هایی که بدانها اعتقاد دارد برخیزد؟ یکی از این واکنش‌ها واپس‌نشینی استراتژیک است. هنرمند بیگانگی از جامعه را می‌پذیرد و خود را دقیقاً با همین بیگانگی به‌عنوان هنرمند تعریف می‌کند و خودمختاری مطلق هنر و ارزش‌های هنری را اعلام می‌کند. یک واکنش دیگر حملهٔ متقابل است. هنرمند تصویرهایی از خصلت سرکوبگری و ویرانگری جامعه را در برابر آن می‌نهد و از این راه به‌صورت آشکار و پوشیده به راه اصلاح اجتماعی اشاره می‌کند. هنرمندی که به راه نخست یعنی واپس‌نشینی می‌رود و سرانجام به آموزهٔ «هنر برای هنر» می‌رسد بلاتأمل دنبال دید خصوصی خود را می‌گیرد و به نفی کامل هر نوع واقعیت عمومی و جمعی می‌رسد. به سخن دیگر او تنها نسبت به پرورش نفس و حساسیت فردی احساس تعهد می‌کند. هنرمندی هم که راه دوم را در پیش می‌گیرد به‌دنبال نظر خصوصی خود می‌رود، اما برای شناخت آن به‌صورتی عمیق و محوری به جای درگیر شدن با تجربهٔ فردی فی‌نفسه، با تجربهٔ جمعی جهان عموم درگیر می‌شود. هیچیک از این دو راه مسألهٔ اتصال دو دنیای خصوصی و عمومی یعنی دنیای درونی حساسیت فردی و دنیای برونی تجربهٔ جمعی اجتماعی را حل نمی‌کند.

دوس پاسوس هم دقیقاً همین مسئله را در پیش روی خود می‌دید. او با تأمل در سرنوشت فرد در دنیای مدرن به‌ویژه در جامعهٔ امریکا بدین باور رسید که واقعیت، تنها تأثرات، آگاهی و ذهن فردی یا واکنش آن نسبت به پیرامون خود نیست. واقعیت، برآیند نیروهای غیرشخصی و سنجش‌ناپذیری است که به‌صورت تاریخ و جامعه تجلی می‌کنند، اما با تجربهٔ ذهن فرد بیگانه‌اند. البته اگر واقعیت، همان پیکره‌بندی گستردهٔ نیروهای غیرشخصی باشد که نه به‌صورت فردی بلکه به‌صورت جمعی وارد می‌شوند، رابطهٔ آن با هنرمند منفرد دچار دشواری خواهد شد. در این صورت وجود چه نوع رابطه‌ای را میان تجربه فردی و جمعی میسر می‌دانیم؟

دوس پاسوس این پرسش را جدی می‌شمرد. هنرمندی که دست‌کم نسبت به بازآفرینی خلاق واقعیت ادراک‌شدهٔ جمعی

رمانهای نخستین او نشان‌دهندهٔ چگونگی درهم شکستن حساسیت فردی در برابر واقعیت غیرشخصی است.

نویسنده متعهد درهم شکستن زندگی فرد را موضوع اساسی نمی‌داند.

تعهد کامل دارد می‌تواند احساس رمانتیک خود نسبت به ارزش حساسیت و تأثیر زیبایی‌شناختی فردی و دید رمانتیک خود نسبت به دشمنی بنیادی واقعیت اجتماعی جمعی با آن حساسیت را حفظ کند. به همین سبب هم بهترین آثار او مدام به برابر نهادن دو جهان تجربهٔ خصوصی و عمومی می‌پردازد. رمانهای اولیهٔ او نشان‌دهندهٔ چگونگی درهم شکستن ناگزیر حساسیت فردی در برابر واقعیت غیرشخصی است. او در «انتقال من هتن» که تصویری از تمدن شهری را عرضه می‌کند، این واقعیت را با اقتدار و کارآیی فزاینده‌ای تعریف می‌کند، اما در عین‌حال اعتراض فردی علیه آنرا هم ارائه می‌دهد. در U. S. A حرکت تاریخ در جامعهٔ امریکای نخستین دهه‌های این سده را با قدرتی بی‌مانند ثبت می‌کند و آرمانها، توهم‌ها، خشونت‌ها، نفرت‌ها، شقاوت‌ها و جاه‌طلبی‌ها و شکست‌های کل یک جامعه را در حال جارو شدن به وسیلهٔ نیروهای مرگ‌آور تاریخ نشان می‌دهد. بدین‌ترتیب می‌بینیم که دریافت تاریخی دوس پاسوس، هم در بخش‌های روایی و هم در دیگر بخش‌های کتاب، تعیین کنندهٔ حدود رویدادها و شخصیت‌ها است. آنچه ذهن او را به خود مشغول می‌دارد، امر نو و دگرگونی‌پذیر در حال رشد و پیشتاز و پرنفوذ است. اما با وجود تلاش دوس پاسوس برای تشخیص گرایش‌ها و نیروها و جنبش‌ها و مسلک‌هایی که در سدهٔ بیستم، جامعهٔ امریکا را تعریف می‌کنند و بدان شکل می‌بخشند، حساسیت فردی در جهان رمان سه‌بخشی U. S. A زنده می‌ماند. این حساسیت به‌طور مستقیم در بخش‌هایی که به‌صورت «چشم دوربین عکاسی» ضبط شده‌اند و به‌طور غیرمستقیم در سازماندهی و همخوانی عینیت آشکار بخش‌های دیگر برجا می‌ماند. اما U. S. A برای آنها که می‌خواهند به ژرفای حیات هنری دوس پاسوس نفوذ کنند، اساسی‌ترین متن است. صناعت‌های فرمی ممتاز این سه بخش در تعیین مفهوم هر یک از آنها سهمی قاطع دارند. «چشم دوربین عکاسی» که با وجود عنوان مبهم خود، نشان‌دهندهٔ زنده ماندن در کل جهان داستانی آگاهی ذهنی فرد است از لحاظ صوری متزوی می‌ماند. ساختارهای داستانی U. S. A یعنی نوارهای خبری، زندگینامه‌ها، چشم دوربین عکاسی و بخش‌های روایی به‌صورتی ناپیوسته در کنار هم جا گرفته‌اند. این فرم نشان‌دهندهٔ برداشت دوس پاسوس از ماهیت قطعه قطعهٔ تجربه تاریخی اجتماعی و فردی در امریکای مدرن است. شاید چشم دوربین بتواند به حساسیت فردی اجازه زندگی مداوم بدهد اما این زندگی به‌صورتی غیرواقعی و بریده از واقعیت جمعی فراگیرندهٔ آن می‌ماند. گویی دوس پاسوس را مجبور کرده‌اند بپذیرد که نمی‌توان میان تجربه‌های فردی و اجتماعی پل زد. آنچه بر جای می‌ماند تنش میان این دو نوع تجربه به‌صورتهای مختلف است که یکی از منابع اصلی قدرت خلاق رمان U. S. A به‌شمار می‌آید. شاید عیب اساسی آثار بعدی دوس پاسوس از میان رفتن این تنش باشد. در این آثار، حساسیت فردی سرانجام در درون نوعی تجربهٔ جمعی تاریخی ادعایی جا می‌گیرد که از حیث ماهیت با آنچه در آثار پیشین فرض انگاشته شده بود تفاوت دارد.

حدس اخیر صرفنظر از میزان دقت آن، ما را در بیان نظر نهایی خودیاری می‌دهد. کلیت خلاق وجود دوس پاسوس بیش از انسجام اندیشهٔ سیاسی او اهمیت دارد. در غایت امر باید دربارهٔ او به‌عنوان هنرمندی متعهد و نه به‌عنوان سخنگوی سیاسی چپ یا راست به داوری نشست. ▣

۱ - نویسندهٔ امریکایی در سال ۱۸۴۳ به‌دنیا آمد و از بیست‌وسه سالگی در انگلستان ساکن شد.
از آثار مهم او می‌توان اروپایی‌ها، امریکایی، چهرهٔ یك بانو، دیزی میلر و چند اثر انتقادی از

آن‌جمله «هنر داستان‌پردازی» را نام برد. جیمز در «هنر داستان‌پردازی» بر اهمیت فرم پافشاری کرد و آنرا به‌تنهایی ضامن گرفت و بست و نگاهداشت گوهر داستان دانست. تأکید بر انسجام ساخت و ارزشیابی اثر ادبی به منزلهٔ «اثر هنری ناب» و توجه وی به روابط میان اجزاء و کل داستان سرانجام به پیدایش «نقد نو» منجر شد که دقت و استحکام ساختار اثر ادبی را ارج می‌نهاد و تمام عناصر ضروری در تحلیل داستان را در خود داستان می‌جست و امور خارجی‌مانند زندگی و محیط اجتماعی نویسنده و تلویحات اجتماعی و اقتصادی داستان را در بررسی آن راه نمی‌داد.

۲- استیفن کرین (۱۹۰۰ - ۱۸۷۱) نویسنده امریکایی، مدتی را به‌صورت خبرنگار جنگی در کوبا و یونان گذراند. شاهکار او «نشان سرخ دلیری» به فارسی ترجمه شده است.
فرنك نوریس (۱۹۰۲ - ۱۸۷۰) نویسنده امریکایی و خبرنگار جنگی در کوبا و افریقای جنوبی. نویسنده آثاری چون «اختاپوس»، «نان»، «بذر» و «دستها» از این نویسنده اثری با نام «حماسهٔ گندم» و گویا «اختاپوس» به فارسی درآمده است.
تئودور درایزر (۱۹۴۵ - ۱۸۷۱) ویراستار و نویسنده امریکایی. از او «خواهر کاری» به فارسی ترجمه شده است. اثر مهم دیگر او «تراژدی امریکایی» است.

۳- فرانسیس‌اسکات فیتز جرالد (۱۹۴۰ - ۱۸۰۹) نویسندهٔ امریکایی، شاهکار او گتبی بزرگ به فارسی ترجمه شده است.

۴- سلسله مقاله‌های فیتز جرالد در مجله Esquire با عنوان Crack - Up

۵- الکساندر پوپ (۱۷۴۴ - ۱۶۸۸) شاعر انگلیسی که اثر مهم وی «دست‌اندازجی به حلقه زلف» نام دارد. زبانی تندوتیز و موشکاف داشت. با سویفت و یك نویسنده دیگر «باشگاه اسکریب لروس» را پایه‌گذاری کرد و با موفقیت اثری به نام «کشکول» نوشت و در آن نویسندگان و شاعران بی‌مایه را مایه مضحکه ساخت و جنجال عظیمی برپا کرد. ایلیاد و اودیسه را به انگلیسی ترجمه کرد.
جاناتان سویفت (۱۷۴۵ - ۱۶۶۷) هجرنویس انگلیسی متولد دوبلین. بارها به‌دنبال طغیانها و اعتراض‌های خود از انگلستان به ایرلند و از ایرلند به انگلستان می‌رفت. در آغاز با انتشار کتابهایی چون «داستان تغار» و «جنگ کتاب» به هجوف دو کهنگی حاکم بر امور مذهبی و آموزشی برخاست. با انتشار جزوه‌ها و کتابچه‌هایی دربارهٔ رویدادهای اجتماعی مهم به‌رهبری افکار عمومی می‌پرداخت. شاهکار او «سفرهای گالیور» است که هجونامه‌ای تندوتیز علیه احزاب، دادگاهها و رجال سیاسی انگلستان است و تنها کتابی است که او به‌خاطر آن حق تألیف گرفته است در اواخر عمر دچار حمله جنون شد.



رویدادهای مهم زندگی دوس پاسوس

۱۸۹۶ تولد در شیکاگو از پدری حقوقدان از تبار مهاجران پرتغالی و مادری اهل ویرجینیا.

۱۹۱۶ فراغت از تحصیل در دانشگاه هاروارد با درجهٔ ممتاز. سفر به اسپانیا برای پژوهش در معماری.

۱۹۱۷ مرگ پدر و پیوستن «جان» به واحد آمبولانس هورتن ـ هاری‌پس و خدمت در ایتالیا و فرانسه. خودش در این‌باره می‌گوید: «جنگ جهانی اول، دانشگاه من بود.»

۱۹۲۰ انتشار کار یکتنه: ۱۹۱۷.

۱۹۲۱ سه سرباز.

۱۹۲۳ خیابانهای شب.

۱۹۲۵ انتقال من هتن.

۱۹۲۶ پیوستن به هیأت اجرایی «تودههای نو».

۱۹۲۷ انتشار کتابچهٔ «در انتظار صندلی اعدام» برای کمیته دفاع از ساکو ـ وانت زتی. کار با گروه تأتری «نمایش جدید»

۱۹۲۸ دیدار شش ماهه از شوروی.

۱۹۳۰ موازی چهل‌ودوم.

۱۹۳۲ ۱۹۱۹ رمان سه‌بخشی U. S. A

۱۹۳۶ پول بزرگ

۱۹۳۷ دیدار از اسپانیا به هنگام جنگ داخلی. اعدام دوست وی خوئه روبلسن پائوس به‌دست کمونیستهای وفادار به حکومت.

۱۹۳۹ ماجراهای یک مرد جوان.

۱۹۴۳ شمارهٔ یک.

۱۹۴۷ مرگ همسرش در حادثهٔ تصادف اتومبیل.

۱۹۴۹ طرح بزرگ ـ ازدواج مجدد.

۱۹۵۱ کشور برگزیده.

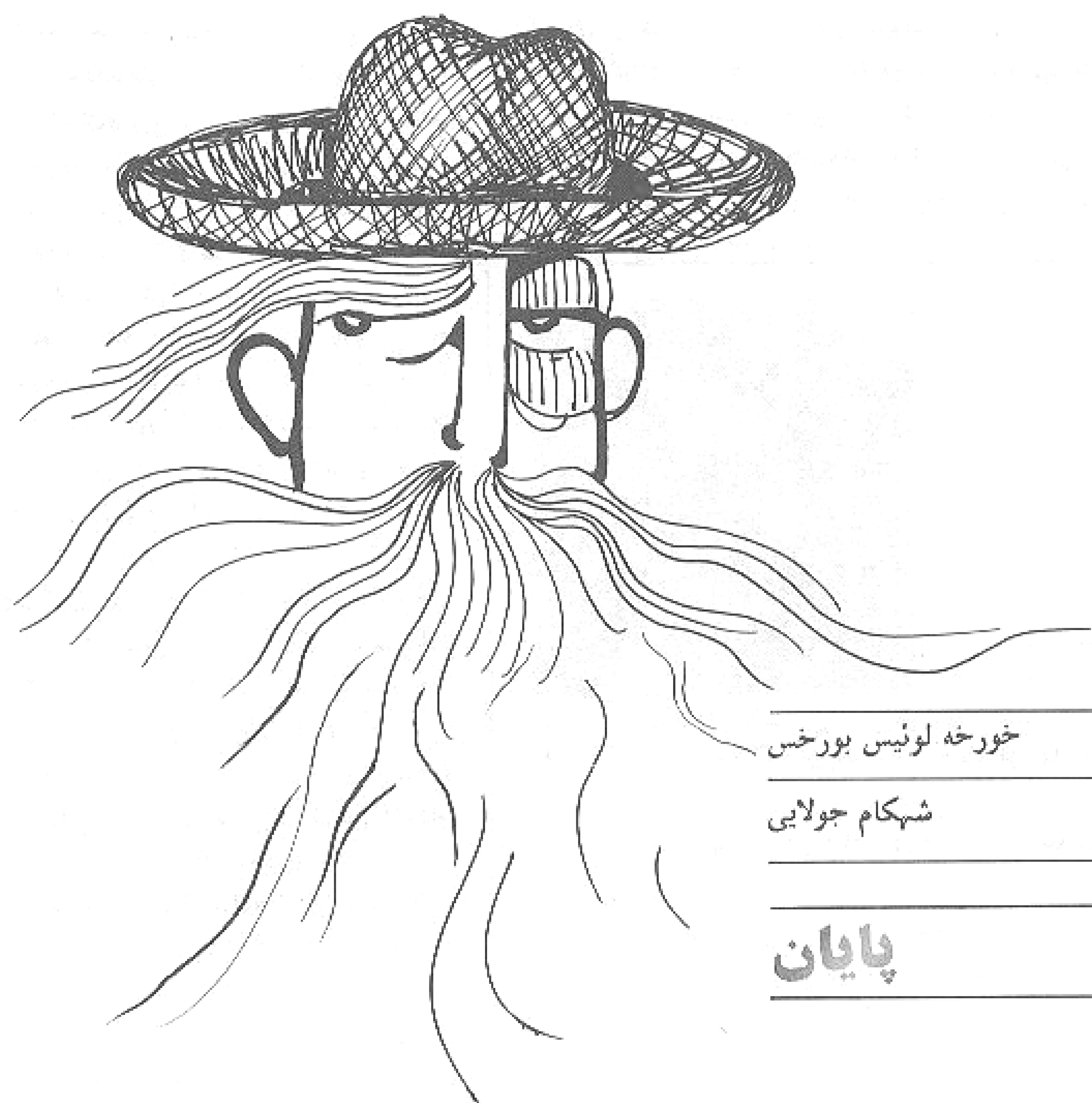
۱۹۵۳ روز بزرگیست.

۱۹۵۴ جن و تن تامس جانسن.

۱۹۵۴ محتمل‌ترین پیروزمند.

۱۹۶۱ نیمه قرن.

۱۹۷۰ پایان زندگی.



خورخه لوئیس بورخس

شهکام جولایی

پایان

ریکا بارن در حال درازکش چشمانش را نیمه‌باز کرد و به سقف مورب چوب خیزران خیره شد. صدای یکنواخت گیتار از اتاقی دیگر به‌گوش می‌رسید. صدای سازی که دیده نمی‌شد مانند وزش گاه‌به‌گاه باد در هزارتویی تنگ و باریک.

اندک اندک به دنیای واقعی بازمی‌گشت. به وقایعی روزمره که هیچگاه تغییری نمی‌کرد. با تأثر به بدن بی‌مصرف خود، پاتاوه‌ای که از پشمی زمخت بافته و به دور پایش پیچیده شده بود؛ خیره شد. بیرون، آنسوی میله‌های پنجره، دشت و غروب گسترده بود. او نیمه‌خواب بود اما آسمان هنوز نورانی بود. دست چپ خود را آهسته آهسته پیش برد و زنگولهٔ برنزی را در پای تخت سفریش پیدا کرد. دو یا سه بار آن را به‌صدا درآورد. از آن سوی در صدای آرام سیمها ادامه داشت. نوازندهٔ سیاهی بود که شبی مدعی خوانندگی نیز شده بود و غریبه‌ای دیگر را به مبارزه در خواندن و نواختن همزمان فراخوانده بود. مدتها بود که در فروشگاه ماندگار شده گویی در انتظار کسی بود. ساعات را با نواختن گیتار سپری می‌کرد. اما دیگر تمایلی به خواندن نداشت. شاید آن شکست کام او را تلخ کرده بود. مشتریان دیگر به این نوازنده بی‌آزار خو گرفته بودند. ریکا بارن صاحب فروشگاه آوازهایی را که در طی آن مبارزه، خوانده شده بود از یاد نمی‌برد. روز بعد از آن ماجرا که باری از ماته بر پشت قاطر سوار می‌کرد که بناگاه طرف راست بدنش از کار افتاد و قدرت تکلمش را از دست داد.

گاه بداقبالی قهرمانان داستانها ما را به جایی می‌رساند که باید بر بداقبالیهای خودمان نیز تأسف بخوریم. اما ریکابارن صبور بود و فلج خود را چون انزوای مطلقش در آمریکا پذیرفته بود. خود را عادت داده بود که مانند حیوانات در لحظهٔ حال زندگی کند. بر آسمان و حلقهٔ سرخ دور ماه نگریست که خبر از بارندگی می‌داد.

پسری با چهره‌ای سرخپوستی (شاید یکی از پسرانش) در را نیمه‌باز کرد، ریکابارن با خشم پرسید که آیا کسی در فروشگاه هست. پسر بدون کلامی، تنها با علاماتی مختصر نشان داد که هیچکس نیست. (سیاه البته به‌حساب نمی‌آمد) مرد وامانده دوباره تنها شد. دستش را آهسته بر روی زنگ می‌زد گویی نیروی خود را می‌آموزد.

دشت در آخرین لحظات روز خیال‌انگیز می‌نمود. نقطه‌ای در افق ظاهر شد و بزرگتر شد تا شکل سواری را یافت که به‌سوی عمارت می‌آمد یا به‌نظر رسید که می‌آید. ریکابارن کلاه لبه پهن او را دید و پاتاوهٔ دراز و سیاهش را، اسب می‌دید اما صورت سوار مشخص نبود. عاقبت سوار دهنهٔ اسب را کشید و چهار نعل را به یورتمه تبدیل کرد. چندصد متر دورتر دهنهٔ اسب را چرخاند. ریکابارن دیگر نمی‌توانست او را ببیند اما شنید که حرفی زد، پیاده شد و دهنه اسب را به زره بست و با گامهای محکم به فروشگاه وارد شد.

سیاه بدون آنکه نگاهش را از سازش بردارد، گویی در جستجوی چیزی، به آرامی گفت: «مطمئن بودم سینیور، که می‌شود روی شما حساب کرد.»

مرد دیگر با صدایی خشک پاسخ داد: «منهم به همچنین، البته مجبور شدی چند روزی صبر کنی اما حالا اینجا هستم.»

سکوتی پیش آمد و سرانجام سیاه پاسخ داد: «به انتظار عادت کرده‌ام. هفت سال منتظر بودم.»

دیگری بی‌شتاب پاسخ داد: «بیشتر از هفت سال است که بچه‌هایم را ندیده‌ام. آن روز آنها را دیدم اما نمی‌خواستم مثل مردی که دایم در حال جنگیدنست به‌نظر بیایم.»

سیاه گفت: «درک می‌کنم، می‌فهمم چه می‌گویید. بگمانم آنها را در موقعیت مناسبی ترک کردی.»

غریبه که پشت بار روی صندلی نشسته بود به قهقهه خندید و یک «رام» خواست. آ ن را با لذت نوشید اما تمام نکرد.

گفت: «نصیحت خوبی به آنها کردم که هرگز فراموش نمی‌کنند و برایشان مایه‌ای نداشت. میان حرفهایم به آنها گفتم که یک مرد هیچوقت نباید خون مرد دیگری را بر زمین بریزد.»

سیاه همراه ضربه آهسته‌ای که بر سیمها زد پاسخ داد: «کار بجایی کردی به این ترتیب آنها مثل ما نخواهند بود.»

غریبه گفت: «دست کم مثل من نخواهند بود.» و بعد مثل آنکه با صدای بلند فکرش را نشخوار می‌کند افزود: «تقدیر مرا وادار به کشتن می‌کند و حالا بار دیگر چاقویی در دستم گذاشته است.»

سیاه مثل آنکه نشنیده باشد گفت: «پاییز روزها را کوتاهتر می‌کند.»

غریبه برپا خاست: «همین نور برایم کافیست.»

پیش روی سیاه ایستاد و با خستگی گفت: «گیتارت را کنار بگذار. امروز مبارزهٔ دیگری در پیش داری.»

دو مرد به سوی در رفتند. وقتی مرد بیرون رفت سیاه زیر لب زمزمه کرد: «شاید این بار هم به اندازه بار اول سخت باشد.»

دیگری محکم پاسخ داد: «بار اول سخت نبود. هر چه بود نگرانی تو بود برای بار دوم.» هر دو با هم قدم‌زنان اندکی از خانه دور شدند. هر نقطه‌ای از دشت به اندازهٔ نقاط دیگر برای کار آنها مناسب بود و ماه می‌درخشید. ناگاه نگاهی به هم کردند و ایستادند و غریبه مهمیزهایش را درآورد. پاتاوه‌هایشان تازه به دور بازوهایشان پیچیده بودند که سیاه گفت: «قبل از آنکه گلاویز شویم از تو انتظار لطفی دارم. می‌خواهم هر چه در چنته داری رو کنی، درست مثل هفت سال پیش که برادرم را کشتی.»

شاید نخستین بار در طی گفتگوهایشان بود که مارتین فیرو آوای نفرت را شنید، خون در رگهایش به جوش آمد. به یکدیگر حمله کردند. و فولاد بر ان بر صورت سیاه خطی کشید.

در ساعاتی از غروب، دشت در صدد آن است که چیزی به ما بگوید. شاید آن را هیچگاه نمی‌گوید، شاید آن را با بیانی لایتناهی می‌گوید، شاید آن را نمی‌فهمیم و یا می‌فهمیم وچون موسیقی غیرقابل تعریف است.

ریکابارن از روی تخت سفریش پایان ماجرا را دید. حمله‌ای برد و آن‌گاه سیاه به عقب افتاد و در حالی که با حرکتی طرف دیگر را می‌فریفت، با قدرت ضربه‌ای فرود آورد که در سینهٔ غریبه فرو رفت و بعد ضربه سخت دیگری که صاحب فروشگاه آن را به‌درستی ندید و فیرو دیگر برنخاست. سیاه انگار که بر چهره دشمن خود که درد مرگ بر آن نقش بسته بود می‌نگرد بی‌حرکت روی او خم شده بود. چاقوی خونی خود را بر لبهٔ آستینش کشید و بدون آن‌که به پشت سرش نگاهی کند به‌آرامی به‌سوی ردیف خانه‌ها راه افتاد. وظیفه بر حقش را به انجام رسانده بود و باز هم همان هیچکس بود. به عبارت دقیقتر غریبه‌ای شد: دیگر روی زمین وظیفه‌ای نداشت ؛ مردی را کشته بود. ◘

دو شعر از منصور کوشان

کبریتی بزن!

دَمیشی نیست
نشسته یکدست
برف
رفته از یاد
شماطه.

آبگینه‌ی کوژ
آبشخور تخشگاه خاطره.

کبریتی بزن!

لَشکِش باد
هنوز
اهل‌ست
ابریشم نور
لُبشُر خواب.

این با که بگوییم؟

این جز تو با که بگویم؟

گال بسته نیمروز
بر خنکای دلم.

چه روییده‌ست
بر منظر چشمانت
مِیهای من؟

از بامداد آبگیر مرجانی
یاد آر
نگاه پشت پنجره
حباب نیلوفران آبی بود.

این با که جز تو بگویم؟



اکبر ایراندوست

بوی خون

برق دشنه‌ای در تاریکی کوچه بالا رفت و پایین آمد. سردی تیغه کارد را روی بدنم احساس کردم. خواهرم گفت: «چقدر بی‌سروصدا بود. در دل شب چه اتفاقاتی که نمی‌افتد، مثل گوسفند قربانی خونش تا ته کوچه رفته بود.»

گفتم: «اسمش چی بود؟»

«غریبه بود. هر روز مسیرش همین‌جا بود. داخل آن مغازهٔ روبرو چیزی می‌خرید و برمی‌گشت. موقع رفتن نگاهی به پنجره خانه ما می‌انداخت. هیچکس او را نمی‌شناخت و نمی‌دانست خانه‌اش کجاست. نیمه‌شب‌ها صدای قدم‌هایش را می‌شنیدند.»

«اما آن شب در گامهایش تردید بود. می‌رفت و می‌ایستاد.»

«صبح هم که همه اهل محل حلقه زدند دور جسدش.»

مادرم گفت: «های یوسف، یوسف، بوی پیراهنت را باد تا کجا ببرد؟»

بعد از مردن هم قیافه‌اش غریبانه بود. پیراهنش را از تن کنده بودند. تنم می‌سوخت. زخم‌هایی که به بدن داشتم آزارم می‌داد. لای پنجره را باز کردم و جسد نیمه‌عریان را دیدم که در کوچه افتاده بود. مادر پیراهنی بطرفم دراز کرد و گفت:

«بیا بپوش، داری سرما می‌خوری.»

گفتم: «نه مادر، این زخم‌ها کمی هوا بخورند بهتر است.»

و بعد پرسیدم:

«مادر آخر این جسد تا کی باید توی کوچه بماند؟ چرا کسی نمی‌بردش؟»

مادرم گفت: «چند روز است که اینجاست. درست در همان نقطه، اما همیشه با یک وضعی. انگار هر شب او را از نو می‌کشند. خونی که از او می‌رود همیشه تازه است. همسایه‌ها می‌گویند بالاخره قاتل او می‌آید و جسد را با خودش می‌برد.»

گفتم: «یعنی ممکن‌ست جسد را امشب دفن کنم.»

دستهایم انگار چیزی را به هم فشرد.

مادرم گفت: «این کار را نکن. فکر می‌کنند تو او را کشته‌ای.»

و ادامه داده بود: «بیا پیراهنت را بپوش، آن زخمها را بپوشان، تاب دیدنشان را ندارم. به اندازه کافی پیراهن هست. کاش حداقل آب این دریا بالا می‌آمد و همه چیز را می‌شست و می‌برد.»

وقتی برق دشنه تاریکی را خط انداخته بود، حتم دارم که همه دیده بودند، حتی بوی خون توی خانه‌ها پیچیده بود. فردای آن روز سپیده سر نزد، همه قطرات خون را که به دیوارها شتک زده بود، پاک کرده بودند، ولی جسد همان‌جا بود و هر شب با وضعی دیگر.

نگاهم به جسد افتاد.

گفتم: «مادر خواهش می‌کنم تا دیر نشده بگذار جسد را بردارم.»

مادرم گفت: «تو اصلاً حال درستی نداری. باید استراحت کنی.»

و خون تازه‌ای را که از بریدگیهای بدنم بیرون می‌ریخت پاک کرد و پیراهنم را عوض کرد. طاقت نیاوردم، در را باز کردم و به کوچه رفتم. مهتاب نقره‌اش را پاشیده بود روی جسد مرد. پیراهنی به تن نداشت و از زخم‌های تازه‌اش خون بیرون می‌زد. او را روی دوش گرفتم. مزه خون زیر زبانم بود. کنار درخت انار که ته کوچه بود چالش کردم.

گفتم: «تمام شد، خاکش کردم.»

مادرم نگاهی کرد و گفت: «نه، هیچوقت تمامی ندارد.»

زخم‌های بدنم سر باز کرده بودند و خون بیرون زده بود. سوزشی شدید تمام وجودم را چنگ می‌زد.

خواهرم کنار پنجره فریاد زد: «دو بار جسد را آوردند.»

جسد همانجا بود، در همان نقطه. خراش عمیق روی قلبش تازه بود. انگار همین الان او را کشته بودند. خواستم جسد را دوباره ببرم که دیدم تمام درها را قفل کرده‌اند. شیئی سنگین و فلزی از دستم به کف اتاق افتاد.

مادرم گفت: «چی بود؟»

گفتم: «هیچی مادر، این دشنه زنگ‌زده از دستهایم افتاد.»

مادر و خواهر، روی تمام زخمهایم مرهم گذاشتند. خراش بزرگی روی قلبم بود که آن را با دستمالی بستند. پیراهنم را عوض کردند. مادرم مشتی از خون گرم را به پنجره پاشید و جیغ کشید: «دیگه تحمل ندارم. ای کاش کسی این جسد را بردارد و ببرد.»

دشنه‌ای را که کف اتاق افتاده بود به کوچه پرتاب کرد. کشیده شدن فلز روی آسفالت، سکوت شب را شکست.

هنوز زخم‌هایم را پاک می‌کرد. خون بند نمی‌آمد. روی زمین دراز کشیدم. نگاهم به ماه افتاد که قرص تمام بود، تابیده بود روی بدنم. خون رنگ نقره به خود گرفته بود و جوی باریکی از نقره راه باز کرده بود و از پنجره اتاق چکه چکه به کوچه فرو می‌ریخت.

در آخرین لحظات دیدم که مادرم تمام اتاقها را شست و زمزمه کرد:

«هیچ وقت تمامی ندارد.» ◘



محمد وجدانی

بلوغ

برگها همچنان با باد می‌رقصند
و کسانی هر شب
چراغها را
از سرِ عادتی سرنوشت رنگ
برمی‌افروزند

قلم‌موی زمان،
مویشان را سپید می‌کند
بر بساط گسترده‌ی این نقاش
گوئی خود
دیگر رنگی نیست
تا دردی را آبی کند

در بلوغ تلخ‌ترین و شیرین‌تری شعری
همیشه
تصویری دقیق تیز،
خونم را سبز می‌کند
چقدر فاصله بی‌معناست

چهار فصل و اینهمه دلفریبیِ تغییر و
باز هم،
تنها سپیدی موی و
سپیدی سکوت یک رنگ.



محمد شریفی

زن سورچی

یک سطل آب تو حیاط بود، یک سطل آب هم تو اصطبل. سطل تو حیاط را من دیدم که باران پر کرد اما سطل تو اصطبل را، زن سورچی. چادرش زیر باران خیس شده بود.

سرخاب روی گونه‌هاش را پاک کرد و گفت: «خاک عالم! اسباش تشنه بودن.»

رفت لب چشمه، کوزه‌اش را پر از آب کرد و آورد تو اصطبل. من دیدم که سطل پر آب را اسبها نخوردند. زن سورچی سرمهٔ چشماهاش را پاک کرد و گفت: «خدا عالمه که اون برمی‌گرده یا نه؟»

از چشم اسبها دو قطره اشک ریخت تو سطل. اسبها لاغر بودند. شیهه کشیدند. زن سورچی چادر خیسش را روی بند رختی انداخت و گفت: «از عهد اردشیر اول، شوهر من سورچی بوده. بیست قرنه یا بیشتر که می‌رفته و برمی‌گشته، می‌رفته شوش برمی‌گشته تخت‌جمشید.»

اسبها لب به کاه توبره نمی‌زدند. زن سورچی گفت: «نمی‌دونم چند سالمه، ولی تا دیشب نذاشته بودم که سورچی منو ببوسه.»

سطل تو حیاط را من خودم دیدم که باران پر کرد، یک قناری آمد لب سطل تو حیاط که آب بخورد، عکسش را تو آب دید، به گمانم ترسید که لرزید و افتاد تو آب. سطل تو حیاط را اول باران پر کرد بعد قناری افتاد آن تو.

زن سورچی موهای بافته‌اش را پریشان کرد و گفت: «واسهٔ این نذاشتم منو ببوسه که لباش بوی خاک می‌داد.»

وقتی مرد عینکی عینکش را برداشت تا خورشید را نگاه کند، من دیدم سطل تو حیاط را باران پر کرد. مرد عینکی گفت: «ابرارو! تاریخ هم نمی‌تونه ثابت کنه که خورشید بالاخره چشم آدمو می‌زنه یا نه؟»

من ندیدم خورشید را که پشت ابرها بود یا نبود! زن سورچی گفت: «بوی خاک نمور حرمسراها رو می‌داد، لباش.»

خود اسبها داشتند دق می‌کردند. آب سطل تو اصطبل پیچ می‌خورد و موج برمی‌داشت. مرد عینکی، وقتی که عینکش را گذاشت، عکسش را تو آب سطل تو حیاط دید، گفت: «حیوونکی رو نگا! تو سطل آب مرده.»

یادم است که به مرد عینکی گفتم: «این سطلو آب بارون پر کرده.»

مرد عینکی گفت: «قناری رو می‌گم.»

یادم است بهش گفتم: «زن سورچی از عهد اردشیر اول تا دیشب نذاشته شوهرش اونو ببوسه.»

زن سورچی گفت: «دیشب دلم می‌خواست منو ببوسه، رفتم تو آینه خودمو به شکل گل حرمسرا درآوردم.»

مرد عینکی رفت چادر زن سورچی را از روی بند برداشت، گفت: «این که خیسه.»

به مرد عینکی گفتم: «اینو آب بارون خیس کرده، آغا!»
مرد عینکی گفت: «چادر رو می‌گم.»

زن سورچی، یادم است، مرد عینکی را ندیده بود، گفت: «انتظار بد چیزیه، به ابر سیاه می‌مونه که هی باید بگی می‌باره، نمی‌باره.»

تو حیاط کاروانسرای سنگی، جایی که همهٔ دیوارهاش از سنگ بود، دلم می‌خواست گریه کنم. زن سورچی گفت: «ولی دیشب نیومد!»

یادم است که مرد عینکی آمد تو گوش من گفت: «دلم می‌خواد تو این بارون صاف و زلال یکی که آهنگساز مشهوری هم باشه یه آهنگ غمگین برام بسازه.»

گفتم: «زن سورچی میگه دیشب که دلش می‌خواسته سورچی اونو ببوسه، سورچی نیومده.»

زن سورچی رفت به طرف بند رختی که چادرش را بردارد، گفت: «همه‌ش می‌گفت زنای حرمسرا به گل شب‌بو می‌مونن. من هم نذاشتم منو ببوسه واسهٔ همین هنوز که هنوزه از عهد اردشیر اول تا حالا بچه‌دار نشده‌ایم.»

تو حیاط کاروانسرای سنگی، جایی که داشت باران می‌ریخت روی قناری مردهٔ تو سطل، دلم می‌خواست گریه کنم. دیوارهای سنگی کاروانسرا همه خیس شده بودند. از تو اصطبل کاروانسرا صدای آرام شیههٔ اسبهای سورچی می‌آمد. زن سورچی چادرش را برداشت گفت: «خاک عالم این که هنوز خیسه»

تو حیاط کاروانسرای سنگی مرد عینکی عینکش را پرت کرد به طرف سطل آب باران. عینک افتاد روی قناری مرده. قناری مرده غوطه غوطه خورد و عینک رفت زیر آب باران. یادم است که زن سورچی رفت دم پنجرهٔ یکی از اتاقهای کاروانسرا و خط روی ابروهاش را پاک کرد و گفت: «خدا می‌دونه چقدر دلم شور می‌زنه! پیش خودم می‌گم نکنه وقتی که داشته می‌اومده ماشینی، موتوری به اون زده و اونو کشته!»

زن سورچی بعد به طرف اصطبل رفت و برگشت. گفت: «اسبا لب به آب نزده‌ن. دارن دق می‌کنن. از عهد اردشیر اول تا حالا هیچ وقت نمی‌شد که دیر بکنه.»

سکوت در کاروانسرای سنگی، جایی که دیوارهاش همه از سنگ بود، با صدای آب باران آمیخته بود. بوی چادر زن سورچی، بند رختی را تاب می‌داد. یادم است وقتی مرد عینکی رفت سر سطل که دوباره عینکش را بردارد، نتوانست، بعد آمد به طرف من و گفت: «بچه جون! تو اینجا چه‌کار می‌کنی؟!»

گفتم: «زن سورچی نگرانه! اون میگه از عهد اردشیر اول تا حالا هیچ وقت سورچی دیر نمی‌کرده.»

مرد عینکی که حالا بی‌عینک بود، خندید. گفت: «بچه جون! تو اینجا چه کار می‌کنی؟!»

گفتم: «اومده‌م دیگه... زن سورچی...»

گفت: «بچه جون»

گفتم: «حیوونکی زن سورچی.»

گفت: «بچه جون»

وقتی دیدم گوش ندارد لرزیدم. به طرف سطل آب باران دویدم، گفتم: «وای پس شما گوش نداشتین؟»

مرد عینکی که حالا عینک نداشت، آرام آرام خندید. صدای خنده‌اش تو حیاط کاروانسرای سنگی مثل صدای باران بود. به طرفش دویدم، داد زدم: «آغا! آغا! زن سورچی نگرانه. میگه از عهد اردشیر اول تا دیشب نذاشته سورچی اونو ببوسه!»

وقتی دیدم چشم ندارد بنا کردم از ترس غره کشیدن: «وای! پس شما چشم نداشتین؟!»

مرد عینکی که حالا عینک نداشت، آرام آرام خندید. صداش تو حیاط کاروانسرای سنگی که همهٔ دیوارهاش از سنگ بود مثل صدای قناری مرده بود، زیر باران. به طرف زن سورچی دویدم وحشت‌زده گفتم: «این آغا نه گوش داره نه چشم»

زن سورچی به طرف مرد دوید. ناگهان فریاد زد: «آه سورچی! پس تو اینجا بودی؟»

بعد گریه کرد. گفت: «خاک عالم! چرا ماتیکامو پاک کردم، فکر می‌کردم تو رو کشتن!»

ناگهان، وقتی حیاط کاروانسرای سنگی را نگاه کردم دو اسکلت کنار هم افتاده بود. دست اسکلت زن سورچی روی گردن اسکلت سورچی بود. وقتی تو اصطبل را نگاه کردم دو اسکلت اسب کنار سطل آب افتاده بودند. وقتی قناری مرده را از تو سطل آب باران برداشتم، تو حیاط کاروانسرای سنگی چه جیغی کشیدم! باران هنوز می‌بارید. یک سطل آب تو اصطبل بود یک سطل آب هم تو حیاط کاروانسرای سنگی. ▣



گفتگو با محمدرضا قربانی

حرکتی به‌سوی یک جریان ادبی نو

محمدرضا قربانی را نمی‌شناختم. همان‌طور که بسیاری از عزیزان اهل قلم را نمی‌شناختم و هنوز هم نمی‌شناسم و امیدوارم که بشناسم. روزی که به دفتر مجله آمدم. دوستم معروفی کتاب «مردی که اسب بود» را جلوم گذاشت و به لبخند همیشگی‌اش افزود. سرگرم ورق زدن شدم. پیش از آن که سؤالی بکنم، دوستی دیگر آمد و معروفی هم‌صحبت او، به اتاق دیگر رفت. چند روزی گذشت. روزی سرگرم کار بودم که مردی لاغر، تکیده و با چشمهای مشکی براق و صورتی انگار سخت آفتاب‌خورده و بی‌آب به اتاق آمد و بعد از سلام و علیک معمول پرسید:

«آقای معروفی هستند؟»

«برمی‌گردند.»

«با من قرار داشتند. گفتند ساعت چهار بیایم.»

«برمی‌گردند. بفرمایید.»

نشست. من سرگرم کارم شدم. مدتی گذشت. گمانم یک ساعت. معروفی نیامده بود و دوستمان هم همان‌طور نشسته بود، به رسم معمول سر بالا کردم و چیزی گفتم. خواستم به این بهانه، کمی از خستگی انتظار را از او بگیرم. نشد. چند کلمه بیشتر میان ما مثل توپ پینگ پونگ به‌سرعت پرتاب شد و من باز به کارم سرگرم شدم و او، نمی‌دانم چه می‌کرد. به چه می‌اندیشید. همین‌قدر گاهی که سر بلند می‌کردم می‌دیدم که نشسته است و نگاهش در اتاق نیست. روی هیچ چیز نیست. اصلاً انگار در اتاق نیست. مدتی دیگر هم گذشت. معروفی نیامد. من خسته، به‌دنبال چای از اتاق بیرون رفتم. وقتی برگشتم، دوستمان بلند شد و مطالبی را به من داد و خواست که به معروفی بدهم. خداحافظی کرد و رفت. باز هم مدتی گذشت که معروفی آمد. برافروخته و خسته. به‌دنبال مشکلات رفته بود، مشکلی را حل نکرده مشکل دیگری پیش رویش قرار می‌گیرد، مطالب را به او می‌دهم:

«گویا ساعت چهار قرار داشتی؟»

«درسته، اما چه بکنم؟ هنوز...»

دوست ندارد که آنچه به خواننده مربوط نمی‌شود، د ر مجله بازتاب پیدا کند. اگرچه همهٔ مشکلاتی که در اینجا (در دفتر مجله) وجود دارد، کم‌وبیش به خواننده هم مربوط می‌شود. نگوییم مستقیم، غیرمستقیم که به یقین، همه چیز به نوعی، روی حاصل نهایی، مجله که منتشر می‌شود، تأثیر می‌گذارد. با این امیدواری که اندکی از این گرفتاریها و مشکلات کاسته شود، به کار خویش سرگرم می‌شوم.

دوشنبه روزی وارد مجله که می‌شوم، نقدی بر دو داستان ساعدی را روی میزم می‌بینم. هنوز نخوانده‌ام که معروفی وارد می‌شود. با دیدن مقاله در دست من لبخند می‌زند:

«هنوز نخوانده‌ای؟»

«نه.»

«نوشته قربانی است.»

از حالت چهره‌ی من درمی‌یابد که قربانی را نمی‌شناسم. به قفسه‌ی کتابها در اتاق اشاره می‌کند که کتابهای رسیده در آن است. متوجه نمی‌شوم.

«نوشتهٔ کسی است که آن روز...»

متوجه می‌شوم. بیرون می‌رود. آن را می‌خوانم. حرفی دربارهٔ نقد ندارم (چون در شماره ۳ چاپ شده است) شب در خانه شروع می‌کنم به خواندن «مردی که اسب بود». فردا از معروفی درباره قربانی سؤال می‌کنم. چند جواب مختصر می‌دهد. درمی‌یابم چیزهای زیادی از او می‌داند، اما نمی‌خواهد بگوید. (البته امروز می‌دانم که چرا نگفته است. این احساس ایجاد تعلیق ناشی از داستان‌نویس بودن او است.) به اتاقم می‌روم و سرگرم می‌شوم. چند روز می‌گذرد که باز قربانی پیدایش می‌شود. حالا می‌دانم که او، سالهاست که می‌نویسد و می‌نوازد. ویولن می‌زند. ادبیات و موسیقی برایش دو مقوله‌ی جدی هستند که زندگیش را وقف آنها کرده است. با تدریس ویولن اموراتش را می‌گذراند و می‌خواند و می‌نویسد. اهل اهواز است و در سال ۱۳۳۷ متولد شده است. در دوره دبیرستان، به‌علت سیاسی، مدتی از تحصیل محروم می‌شود و بعد از آن در سال ۱۳۵۶ دیپلم می‌گیرد و یک سال بعد، به خدمت سربازی می‌رود. در جریان انقلاب از خدمت می‌گریزد و در بهمن‌ماه همان سال به پادگان بازمی‌گردد. یک سال بعد، با داشتن برگ پایان خدمت، در یکی از روستاهای اصفهان آموزگار حق‌التدریسی می‌شود. سال ۶۳ به صدا و سیمای اهواز می‌رود و دو سال بعد، آنجا را رها می‌کند، به تهران می‌آید و در چند نشریه مقاله‌های ادبی منتشر می‌کند.

بر مبنای این آگاهیها، سر صحبت را با او باز می‌کنم. متوجه می‌شوم با فرازونشیبهای زیادی که طی کرده، امروز دیگر می‌داند چه می‌کند و چه می‌خواهد بکند. درباره‌ی کتابش با او گپی کوتاه می‌زنم و بعد از اینجا و آنجا و این و آن می‌پرسم و سرانجام پیشنهاد گفتگو برای مجله را به او می‌دهم، می‌پذیرد. حاصل چند صفحه می‌شود که می‌خوانید:

ادبیات داستانی ما در سه نسل خلاصه شده است:
نسل اول با نویسندگان نسل هدایت.
نسل دوم با نویسندگان نسل دولت آبادی
نسل سوم با نویسندگان نسل امروز

ـ کی شروع به نوشتن کردی؟ داستان یا...؟

میل به نوشتن را از زمانی احساس کردم که برای نخستین بار قصه‌ای از بهرنگ خواندم. آن موقع کلاس سوم دبستان یا شاید هم دوم بودم. بعد، بالاخره اولین قصه را ـ که اسمش را گذاشته بودم «قصهٔ شهر شب و شهر صبح» ـ در کلاس پنجم دبستان نوشتم. بعد از آن با جدیت بیشتری شروع به نوشتن کردم و معمولاً بر اساس موضوعات انشا قصه می‌نوشتم که آنها را سر کلاس می‌خواندم.

ـ کی نخستین داستانت را چاپ کردی؟

نخستین مجموعه داستانم در سال ۵۷، زمانی که در آستانهٔ انقلاب به‌سر می‌بردیم به‌چاپ رسید که مجموعه‌ای از سه داستان بود و در سال ۵٤ نوشته شده بودند. این داستانها در واقع سیاه‌مشقی بیش نبودند و البته خودم هم با چاپ آن مجموعه موافق نبودم، ولی بدبختی از آنجا شروع می‌شد که نسخه‌ای از این داستانها در دست یکی از دوستانم بود و زمانی که من در حال گذراندن دورهٔ آموزشی خدمت سربازی در بیرجند بودم، آنها را به دست چاپ می‌سپارد.

ـ اتفاق جالبی است. می‌شود گفت استثنایی است، چون بیشتر عکس آن صادق است. بعد از آن چه کار کردی؟

کار جدیم را در اواخر سال ۵۹ شروع کردم. رمانی بود به نام «هانی، پسرک عرب» که طرح آن در سه جلد پی افکنده شده بود. تا سال ٦۳ جلد یک و دو آن را نوشتم و جلد یک آن را تا امضای قرارداد با یکی از ناشرین پیش رفتم، اما هنگام نوشتن جلد سوم نقطه‌نظراتم به‌کلی دربارهٔ ادبیات تغییر کرد و در بازخوانی رمانم، آن را به هیچ‌وجه نپسندیدم. این بود که کار را از ناشر پس گرفتم و در این اواخر بالاخره جرئت کردم که آن را پاره کرده و در زباله‌دانی بریزم.

ـ می‌توانم به جرئت بگویم آینده‌ی درخشانی را برایت پیش‌بینی می‌کنم. کاش دوستان دیگر هم کمی از این شهامت تو را داشتند. بیشتر آثاری که بعد از انقلاب منتشر شده، اگر نگوییم همه‌اش، نیمی از آن زائد است. می‌توانی همهٔ داستان را برایم تعریف کنی؟

داستان پسرکی دورگه بود از عرب و ترک. او که دوّ فرهنگ متفاوت را به دوش می‌کشید، طی حوادثی از روستایی پرت در اطراف شادگان گذارش به تهران می‌افتد و در جو روشنفکری چپ‌گرای اوایل انقلاب قرار می‌گیرد. ولی بعدها به‌شدت سرخورده می‌شود و به روستایی واقع در اطراف آذربایجان شرقی پناه می‌برد و در آنجا جذب فئودالها می‌شود. در ادامهٔ رمان، هانی را می‌بینیم که خود به یک دلال حرفه‌ای زمین تبدیل شده است.

ـ بعد از آن چه کار کردی؟

بعد از «هانی، پسرک عرب»، شبه رمان «افسانه پا» را در سال ٦٤ نوشتم که تجربه‌ای تازه بود. داستان «مردی که اسب بود» را بعد از «افسانه پا» نوشتم که دقیقاً تجربه‌ای بود در نقطه مقابل آن. به‌هرحال مجموعه داستان «مردی که اسب بود» حاصل شش تجربهٔ متفاوت بود که در سال ٦٦ به ناشر واگذارش کردم و بالاخره امسال منتشر شد.

ـ به موقعیت داستان‌نویسی خودمان فکر کرده‌ای؟ چگونه است؟

حدود چند ماه پیش در مقدمه‌ای که بر آخرین بخش نخستین جلد ادبیات داستانی معاصر می‌نوشتم، به این تحلیل رسیدم که ادبیات داستانی ما در دومین دورهٔ خود که از هدایت آغاز می‌شود تا به امروز، در سه نسل خلاصه شده است. نسل اول با نویسندگان نسل هدایت، نسل دوم با نویسندگان نسل دولت‌آبادی و بالاخره نسل سوم با نویسندگان نسل امروز. این تحلیل از ماهها پیش در ذهنم چرخ می‌خورد ولی بیان و ابراز صریح آن به کمی جرئت نیاز داشت. بعدها آن را در نخستین جلد کتاب ادبیات داستانی معاصر آوردم. بعد از مدتها، وقتی برای اولین بار نخستین شماره مجله گردون را ورق زدم، مقدمه‌ای که بر گفتگوی گردون با یک شاعر امروز صورت گرفته بود، مرا به‌شدت شگفت‌زده کرد. زیرا در این مقدمه همان تحلیلی را می‌یافتم که قبلاً به آن رسیده بودم.

ـ جالب است که بگویم این اظهارنظر را از چند نفر دیگر شنیده‌ام. این به من ثابت

می‌کند که اشتباه نکرده‌ام و امیدوارم بتوانم به‌زودی حول آن مطالبی که بیشتر روشنگر باشد، به چاپ برسانم. اما تا آن زمان هم می‌کوشم از طریق همین گفتگوها و احتمالاً مقاله‌هایی که دوستان پس از نشستهای متوالی می‌نویسند مسئله بیشتر جا بیفتد.

بله همه در یک زمان ـ بی‌آنکه از طرز تفکر یکدیگر اطلاع داشته باشیم ـ به یک نقطه‌نظر مشترک رسیده‌ایم که در عین‌حال می‌تواند نخستین تز ادبی این نسل باشد. چه‌بسا باشند و هستند بسیاری دیگر از نویسندگان نسل امروز که اگرچه ابراز نکرده‌اند یا فرصت ابراز به‌دست نیاورده‌اند، به همین نقطه‌نظر رسیده باشند. از هم‌اکنون پیداست که یک جریان مشترک ادبی در کشورمان در حال شکل‌گیری است که نویسندگان نسل سوم آن را پیش می‌برند. چنین پدیده‌ای در طول تاریخ ادبیات معاصر ما بی‌سابقه بوده است، زیرا این برای اولین بار است که برخی نویسندگان ما در فاصله‌ای بسیار دور از هم و بی‌آنکه بعضی از آنها اصلاً یکدیگر را دیده باشند به یک نقطه‌نظر مشترک ادبی در بسیاری از زمینه‌ها دست می‌یابند و حتی گاه آثاری تقریباً با ساختاری مشابه می‌نویسند. همهٔ این اتفاقات می‌تواند چشم‌انداز روشنی از وضعیت ادبیات ما در آینده ترسیم کند.

ـ شاید لازم به توضیح نباشد که من از سه نظر یا دیدگاه متفاوت به این نتیجه رسیدم اما می‌توانم یک بار دیگر به اختصار بگویم تا بهتر به نقطه‌نظرهای یکدیگر واقف شویم. بر مبنای ترمهای جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی، می‌توان گفت هر ۲۵ یا ۳۰ سال یک نسل را دربر می‌گیرد. از اینرو مبدأ ادبیات معاصر یا نو را سال ۱۳۰۰ و یا به‌طورکلی، بعد از انقلاب مشروطیت در نظر بگیریم، ما امروز در میانه نسل سوم هستیم. از طرف دیگر، ادبیات معاصر ایران دارای سه فراز چشمگیر است. دهه بیست تا سی، دهه‌ی سی تا چهل و دهه‌ی پنجاه تا شصت. بنابراین از این نظر هم ما در پایان فراز سوم هستیم. در واقع دهه‌ی هفتاد باید با این چشم‌انداز شکل و محتوایی تقریباً شناخته شده پیدا کند و فکر می‌کنم منتقدین، از هر نظر معیارهایی برای ادبیات این نسل به‌دست می‌آورند. چون در حال حاضر، کم‌وبیش در مرحله‌ی گذار و شکل‌گیری و تا حدودی تجربه‌های شتابزده

یک جریان مشترک ادبی در کشورمان در حال شکل‌گیری است که نویسندگان نسل سوم آن را پیش می‌برند.

هیچ شواهدی وجود نداشت که نشانی از حرکت ادبیات نسل دوم به سمت یک جریان ادبی باشد.

هستیم. اما نقطه‌نظر مهم دیگری هم وجود دارد. آن شکل و محتوای اثر است. آثار این نسل، شعرها، داستانها و رمانهایی است به‌کلی متفاوت با نسلهای پیشین. بیشترشان، به رغم ضعفها و خامیها، به ادبیات گذشته به‌ویژه ادبیات بیگانه بدهی ندارند. می‌توانم بگویم داریم به یک ادبیات بومی می‌رسیم. تکنیک و ساخت و محتوایی این زمانی و این مکانی. به اعتباری دست می‌یابیم که شعر گذشته ما، شعر خیام، حافظ و... دست یافته است. آنچه که مثلاً هدایت در بوف کور و بعضی از داستانهایش، یا بهرام صادقی رسیده است، اصلی که با تکیه بر آن می‌توان شعر و داستان و به‌طورکلی آثاری را از نسل خود، دور خود جدا کرد، بدون آن‌که بخواهیم بگوییم فاقد بازتاب زمانه‌ی خویشند. مثلاً می‌شود گفت: بوف کور یا تعدادی از داستانها و شعرهای صادقی، ساعدی، فرخزاد، احمدی، آتشی، سپانلو و... آثار نسل سومی هستند و یا برعکس، می‌شود گفت: بسیاری از آثاری که این روزها، حتی از جوانها و نسل سومیها (از لحاظ سن و سال) یا نسل دومیها یا... شعرها و داستانهایی کهنه‌اند. بوی کهنگی اثر در ساختار آنها، فرم آنها، محتوای آنها و حتی در کلماتی که به کار می‌برند، بیداد می‌کند.

امیدوارم با این مقدمه، شما نیز به اختصار بگویید چگونه به این تقسیم‌بندی رسیدید یا به آن فکر کردید؟

البته برای یک دوره‌ی ادبی از زوایای مختلف می‌توان تقسیم‌بندیهایی قایل شد. اما آنچه مد نظر من بود تداوم و زاویه‌ی جریانهای ادبی بود. می‌دانیم که از جمالزاده به بعد، دومین دوره در ادبیات داستانی ما آغاز می‌شود که نخستین نسل این دوره را، نویسندگان نسل هدایت تشکیل می‌دهند.

ـ چرا می‌گویی نسل هدایت، با این که می‌دانیم جمالزاده پیش از هدایت داستانهای به شیوه‌ی نوین داستان‌نویسی عرضه کرد؟

پاسخ روشن است. چون هدایت با تداوم آثارش و جهان‌بینی مستقلی که در آثارش بازتاب یافت، یک جریان ادبی بوجود آورد و بدینگونه دریایی شد که دیگر نویسندگان هم‌نسل او همچون رودهایی سرانجام به این دریا پیوستند. به‌عبارت دیگر، هدایت و نویسندگان هم‌نسلش چوبک، علوی، آل‌احمد و دیگران منظومه‌ای را بوجود آوردند که هدایت همچون ستاره‌ای در کانون آن قرار گرفت و دیگر نویسندگان هر کدام به‌مثابه یک سیاره در مدار خود ـ و با شیوهٔ خاص نوشتن خود ـ گرد این ستارهٔ درخشان به چرخش درآمدند و ادبیات معاصر ایران را در آن مقطع زمانی اعتلا بخشیدند.

ـ دولت‌آبادی شاخص‌ترین نویسندهٔ فعال و زنده‌ی امروز است. اعتلایی را هم که در رمان به‌طورکلی و در شیوه‌ی رمان بگوییم رئالیستی بوجود آورد، هم روشن است. اما برایم جالب است که بگویی از چه نظر او را محور نویسندگان نسل دوم می‌دانی؟

پاسخ به این سؤال در واقع می‌تواند ادامهٔ پاسخ سؤال قبلی باشد. پس از نسل هدایت، ادبیات معاصر ما طی یک گذار تاریخی، از نویسندگان نسل اول به نویسندگان نسل دوم انتقال می‌یابد. حدود بیست سال زمان نیاز داشت تا این گذار ـ که از سال ۱۳۲۵ با انتشار نخستین مجموعه داستان آل‌احمد موسوم به «دید و بازدید» علایم آن ظاهر گشت. به شکل‌گیری تدریجی نویسندگان نسل دوم بیانجامد. بدین‌ترتیب که در سال ۴۳ از ساعدی «عزاداران بیل» به چاپ رسید، از هوشنگ گلشیری «شازده احتجاب» در سال ۴۸ منتشر شد. عمده آثار اولیهٔ دولت‌آبادی نیز در همین سالها منتشر می‌شوند. از احمد محمود هم «همسایه‌ها» را داریم و از سیمین دانشور «سووشون» را و غیره. تا اینجا می‌شد دریافت که گروهی نویسنده که در پی یک جهش ادبی با خلاء بیست ساله ـ اکنون به‌طور جدی به داستان‌نویسی مشغول شده‌اند، هنوز انسجامی وجود ندارد. هیچ شواهدی در این سالها

وجود نداشت که نشانی از حرکت ادبیات نسل دوم به سمت یک جریان ادبی به‌دست دهد. مثلاً غلامحسین ساعدی با اینکه نویسنده‌ای توانا بود و قلمی معجزه‌آسا داشت و در حادثه‌پردازی داستانهایش بی‌نظیر بود، اما از آنجا که هر کدام از آثارش برگرفته از اندیشه‌ای خاص بود و به عبارت روشن، جهان‌بینی مستقل و منسجمی نداشت، نمی‌توانست ادبیات نسل دوم را به سمت شکل‌گیری یک جریان ادبی پیش ببرد. هوشنگ گلشیری نیز تمام استعداد خود را در «شازده احتجاب» خلاصه کرد و پس از آن داستان یا رمان قابل توجه دیگری عرضه نکرد. احمد محمود نیز در «همسایه‌ها» خلاصه شد و دانشور نیز در «سووشون». هیچ کدام این نویسندگان نتوانستند با تداوم آثارشان، علایمی از ظهور یا شکل‌گیری یک جریان ادبی در آثار خود داشته باشند. حتی انتشار رمان «جای خالی سلوچ» دولت‌آبادی نیز ـ به‌تنهایی ـ نمی‌توانست نشانه‌ای از یک جریان ادبی باشد، اما به‌هرحال این رمان می‌توانست ما را از حضور نویسنده‌ای که سیر مشخصی را در کارهایش دنبال می‌کرد آگاه سازد. و بالاخره انتشار رمان «کلیدر» رفت تا این سیر مشخص را به یک جریان ادبی پیوند دهد. در این‌جا بود که یک جریان ادبی در رگهای ادبیات معاصر ما جاری شد که دولت‌آبادی را در کانون این جریان قرار می‌داد و از آنجا که این جریان ادبی تحولی بی‌نظیر در تاریخ ادبیات ما بود، به‌راحتی می‌شد ادعا کرد که دولت‌آبادی خود را ـ نه به‌عنوان کانون یک جریان ادبی که ـ به‌عنوان کانون ادبی نویسندگان نسل دوم به جامعهٔ ادبی ما شناساند.

ـ در ارتباط با ادبیات جهان، وضعیت ما چگونه است؟

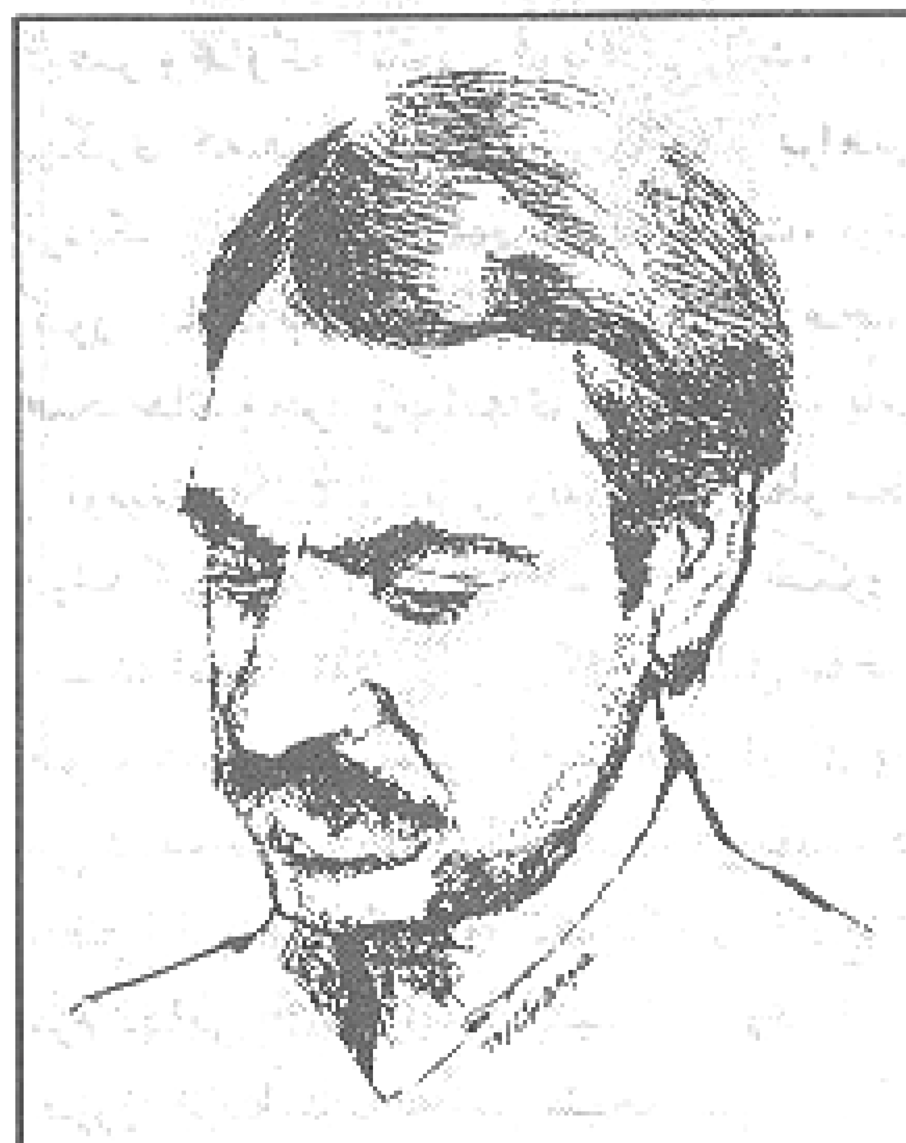
متأسفانه آن‌طور که باید، خوب نبوده. غیر از برخی آثار هدایت و تعداد اندکی از داستانهای برخی از نویسندگان کشورمان، آثار بیشتر نویسنده‌های ما در مقیاس جهانی قابل بحث نیستند.

ـ چه آثاری بیشترین تأثیر را بر شما داشته‌اند؟

زمانی رمان نو سخت در من موثر افتاده بود و در دفاع از آن مقالاتی هم نوشتم که چند تای آنها و از جمله «کشف سایه‌ها» که نقد و تفسیری بود بر رمان «سلول» اثر

ساعدی چون جهان‌بینی مستقل و منسجمی نداشت، نمی‌توانست ادبیات نسل دوم را به سمت شکل‌گیری ادبی پیش ببرد.

هوشنگ گلشیری تمام استعداد خود را در شازده احتجاب خلاصه کرد.



هورست بینک به‌چاپ رسید. ادبیات آمریکای لاتین هم روی من بی‌تأثیر نبوده است. به‌هرحال امروز رمان نو برای من دیگر آن جاذبه را ندارد و فکر نمی‌کنم بتوان در چهارچوب خشک و محدود تئوریهای رب گری یه، ساروت، دو رأس و متحدان آنها اثری خلاق بوجود آورد. البته این تئوریها ممکن است به کار جامعه‌ای چون فرانسه بیاید، ولی نیاز جامعهٔ ادبی ما در حال حاضر ضرورت درک جامعه‌شناسی اشیا نیست، از اینها که بگذریم باید بگویم آثار هدایت و برخی آثار خوان رولفو بیشترین تأثیر را بر من داشته‌اند.

ـ چه اصولی را برای نویسندگی قایل هستی؟

هیچ اصولی را. البته آموختن تمامی فنون و تکنیکهای نویسندگی برای نویسنده امری است مهم و حیاتی، اما واضح است که به کار بستن موبه‌مو قراردادی این اصول و فنون الزامی نیست. در سایهٔ چهارچوبها و فرمولهای خاص، اثر ادبی ارزشمندی آفریده نخواهد شد، زیرا معمولاً تکنیکهای داستان‌نویسی در بطن داستانها و رمانهای بزرگ است که پرورده می‌شوند و تولد می‌یابند. نمی‌توان گفت که این تکنیکها و اصول هستند که داستان را می‌سازند، بلکه این داستان و رمان است که در چهارچوب خود، تکنیکها و اصول را بوجود می‌آورند. در هر صورت فکر می‌کنم که یک اثر ادبی، خودش باید قالب و گنجایش خودش را تعیین کند و به‌وجود بیاورد. از این‌رو این گفتهٔ رضا براهنی مبنی بر این که «رمان یک سیستم ادبی است که با مکانیسمهای بینادی خود، واقعیتهای جدید برای خواننده تعبیه می‌کند. این واقعیت منبعث از فرم است.» (مجلهٔ آدینه شماره ۵۲) نمی‌تواند برای نویسندگان نسل سوم چندان قابل قبول باشد، زیرا با این تعبیر ما باید بپذیریم که این فرم است که رمان را خلق می‌کند و در نتیجه محتوی را می‌سازد. با این برداشت از تعریف رمان، ما باید بپذیریم که مثلاً زولا وقتی می‌خواسته انسان را در چنبرهٔ وراثت به اسارت درآورد، حتماً نشسته و گفته خوب، من حالا برای بیان این مطلب باید این‌جور بنویسم. واقعیت این است که زولا ایده‌ای داشته و در رمانهایش یک سلسله حوادث را به گونه‌ای ساخته و پرداخته است که بیان اندیشهٔ او باشند و برآیند و تم داستانی او را به نحو احسن پیش ببرند. بعد کارش وقتی تمام شده، قالب خاص خود را یافته است و حتی گنجایش خاص خود را. البته، داستان و رمان در کلیت خود دارای چهارچوبهایی هستند که آنها را از دیگر ژانرهای ادبی متمایز می‌سازد. داستان و رمان دارای عناصری هستند که ما از طریق آنها می‌فهمیم که داریم داستان یا رمان می‌خوانیم، نه از خاطره، سرگذشت، و یا گزارش و غیره. حالا، چگونگی ترکیب و به‌کارگیری این عناصر توسط نویسنده، تکنیکهای خاص را بوجود می‌آورند و ساختار داستان را می‌سازند که ما

جای خالی سلوچ نمی‌توانست به‌تنهایی نشانه‌ای از یک جریان ادبی باشد.

گفته براهنی برای نویسندگان نسل سوم نمی‌تواند قابل قبول باشد.

به آن فرم می‌گوییم. در واقع نویسنده برای بیان اندیشهٔ خود ابتدا به محتوی فکر می‌کند، بعد با چگونگی ترکیب عناصر داستان، فرم را از دل محتوی بیرون می‌کشد. و وقتی همهٔ این کارها انجام شد، می‌توانیم در مورد فرم داستان قضاوت کنیم، مثلاً بگوییم فرم قوی است یا ضعیف، که البته این دیگر به تبحر نویسنده بستگی دارد و مسلم است که از محتوی عالی همیشه فرم عالی بیرون نخواهد آمد. و باز مسلم است که اگر محتوی یک داستان هر چند هم عالی ولی فرم آن ضعیف باشد، آن داستان ارزش ادبی چندانی نخواهد یافت.

ـ نظرت چیست؟ رمان را یک سیستم ادبی می‌دانی یا نه؟

البته که رمان یک سیستم ادبی است، اما صحبت در این است که این سیستم ادبی منبعث از اندیشهٔ خلاق نویسنده است و نه منبعث از فرم. به‌عبارت روشن، رمان را و حتی فرم را اندیشهٔ خلاق نویسنده خلق می‌کند. از این‌رو نمی‌توان پذیرفت که فرم رمان را می‌سازد. مثل این است که بگوییم این فرم است که اندیشهٔ خلاق نویسنده را خلق می‌کند.

ـ البته گاه فرم می‌تواند سمت و سو به خلاقیت نویسنده هم بدهد. آنچه را هم براهنی گفته، بر کل اثر بسنجید تا قابل قبول شود. در ضمن گمان نمی‌کنم گفته باشد نویسنده بر مبنای یک فرم مشخص بنویسد. می‌گوید فرم به‌وجود آمده بر اثر و نهایت خواننده اثر می‌گذارد، در واقع به محتوا می‌افزاید و به آن سمت و سویی خاص می‌دهد. این واقعیتی است که اجزای یک اثر بازتابی دارند و کل یک اثر بازتابی دیگر. مثال روشنی که می‌توانم بزنم، مونولوگ مارک آنتونی در تراژدی قیصر است. در اینجا، فرم به‌صورت منفرد، مفهوم جمله‌ای یکسان را به‌کلی دگرگون می‌کند. یادتان بیاید. با طرح بروتوس، قیصر به قتل می‌رسد. مارک آنتونی اجازه می‌خواهد که در رثای آن سخنرانی کند. همه چیز علیه او و قیصر است. مردم شورش کرده‌اند و به طرفداری از بروتوس برخاسته‌اند. مارک آنتونی برای کنترل مردم، مرتب می‌گوید: «البته بروتوس مردی است شریف.» این جمله، در طول سخنرانی مارک آنتونی و با تکیه بر چگونگی بیان در اجرا، معنا و مفهومی دیگر پیدا می‌کند. گویی در آخر می‌گوید: «البته بروتوس مردی است خبیث» که مردم، علیه بروتوس و به جانبداری از قیصر و مارک آنتونی فریاد می‌زنند. مثال دیگری که می‌تواند بیشتر به نظر براهنی نزدیک باشد، بوف کور هدایت است. بوف کور، با فرم خود، منکر مفاهیم مجرد صحنه‌های مجرد و پیامهای مجرد است. یأس و نومیدی نکبت و زشتی زندگی در سطر سطر بوف کور جریان دارد. همه چیز خمور و خمیده است، اما اثر، در کل به دلیل ساخت خود، همان سیستمی که براهنی از آن یاد می‌کند، به فرازی دیگر دست می‌یابد. در واقع اگر بوف کور را تکه تکه و خارج از فرم نهایی آن، بررسی کنیم ـ کاری که تا امروز کرده‌اند ـ به این نتیجه می‌رسیم که هدایت نویسنده‌ای مخرب برای خواننده است. او شور زندگی را از آدمی می‌گیرد. سیاهی بر سیاهی می‌افزاید. در صورتی که در کل چنین نیست. فرم و ساختار بوف کور، خواننده را شیفته‌ی زندگی پرطراوت، پالوده، پاک و آزاده می‌کند. آدمی را بسوی اثیری، سرو، نیلوفر و نهایت هستی زاینده سوق می‌دهد. او را از هر چه نکبت و زشتی است بیزار می‌کند. بگذریم، می‌ترسم بحث به درازا بکشد و از حوصله‌ی خواننده خارج شود و از روال معمول این گفتگوها دور شویم. با این امیدواری که بتوانیم در آینده به بحثهای تئوری در زمینه‌ی شعر و داستان و رمان بپردازیم، بگو چقدر به امر تولید داستان و به‌طورکلی نوشتن اهمیت می‌دهی؟ من در آرزوی روزی هستم که شاعران و نویسندگان ما دست از الهام بازی بردارند و به‌صورتی جدی، ساعتی از هر روز یا هر هفته‌شان را به نوشتن به‌صورت جدی بپردازند. یقین دارم که اگر در روزها یا حتی ماههای اول موفق نشوند، اگر خمیره و جوهرش را داشته باشند، اگر کارشان را شناخته باشند، حتماً اثر قابل‌توجهی به‌دست می‌آورند. نمی‌دانم چرا ما در همه چیز ریاضت را می‌پذیریم، اما در مورد شعر و داستان بی‌حوصله‌ایم. فکر می‌کنیم در همان نشست اول شعر یا داستان ساخته شد.

خیلی زیاد، ولی متأسفانه در این مملکت به‌خاطر حرفه‌ای نبودن امر نویسندگی، نویسندگان ما مجبورند بخش اعظمی از وقت خود را صرف تأمین نیازهای اقتصادی خود و خانواده‌شان کنند.

ـ ادبیات نسل امروز، را در شعر و داستان و رمان در چه موقعیتی می‌بینی؟ آیندهٔ آن چگونه است؟

در مورد ادبیات نسل سوم در حال حاضر نمی‌توان به‌سرعت و با قاطعیت به قضاوت نشست، زیرا اگرچه نویسندگان نسل سوم ظهور خود را اعلام کرده‌اند، اما هنوز ادبیات ما مرحلهٔ گذار از نسل دوم به نسل سوم را کاملاً پشت سر نگذاشته است. نسل سوم با آنکه فعالیت ادبی خود را در دههٔ اخیر آغاز کرده است و برخی نویسندگان آن یک تا چند اثر مهم خود را نیز به‌چاپ رسانده‌اند، اما هنوز هستند نویسندگانی از این نسل که در کنجی نشسته و به دور از هیاهوهای حاکم بر برخی محافل ادبی، داستانهای خود را به رشتهٔ تحریر درمی‌آورند و بی‌آنکه در چاپ آنها تعجیلی به خرج دهند گوشه‌ای می‌گذارند تا در فرصتی مناسب به دست انتشار سپارند. به‌هرحال ادبیات نسل سوم ویژگیهای قابل توجهی دارد که از هم‌اکنون این نسل را از نسل پیش متمایز می‌سازد. یکی از این ویژگیها، شهامت و جسارتی است که این نسل در نوشتن کارهای تجربی از خود بروز می‌دهد. دیگر ویژگی، تفاهمی است که نویسندگان این نسل را به یکدیگر نزدیک می‌سازد و از آنان ادیبانی فروتن، صمیمی، پرتلاش و پرشور می‌سازد. تفاهم و صمیمیتی که در میان نویسندگان نسل سوم وجود دارد، در نویسندگان نسل دوم کمتر مشاهده شده است، زیرا بسیاری از نویسندگان نسل پیش هر کدام می‌کوشیدند تا خود را به عنوان

کانون ادبی مطرح سازند و از این‌رو انتظار داشتند که دیگر نویسندگان زیر چتر آنان به نویسندگی بپردازند و به اصطلاح درس داستان‌نویسی را از آنان فرا بگیرند، درحالی‌که نویسندگان نسل سوم، با دستیابی به برخی نقطه‌نظرات مشترک ادبی می‌روند تا جریان یا جریانهای مشترک ادبی را شکل دهند. از این‌رو آیندهٔ نسبتاً درخشانی برای این نسل قابل تصور است.

ـ احساس می‌کنم، نویسنده‌ای پرکار و جدی هستی؟ از این‌رو بد نیست بگویی چه کار می‌کنی؟ چی در دست انتشار داری و چی در دست نوشتن؟

دومین مجموعه داستانم تحت عنوان «گربهٔ زرد» آمادهٔ چاپ است. از طرفی نخستین جلد ادبیات داستانی معاصر را که نقد و تفسیری است بر آثار صادق هدایت آمادهٔ چاپ دارم، فقط مانده است گفتگو با محمود دولت‌آبادی پیرامون هدایت، زندگی و آثارش که به محض آماده شدن این گفتگو، کار را به دست چاپ خواهم سپرد. نگارش جلد دوم این کتاب در حال اتمام است. در هر صورت ادبیات داستانی معاصر در شش جلد پیش‌بینی شده است که برخی از قسمتهای جلد سوم و چهارم و پنجم آن نیز کار شده است. علاوه بر «ادبیات داستانی معاصر» رمان «جادهٔ نحس» را نیز در دست نوشتن دارم که تا حدودی پیش رفته است و شاید تا یک سال دیگر به‌پایان برسد.

ـ و اما دربارهٔ «مردی که اسب بود»... به نظر می‌رسد که در این داستان مرزی میان رؤیا و واقعیت نمی‌شناسی؟

ظاهراً این‌طور به‌نظر می‌آید. برخی می‌گویند که این داستان کاری است فراواقعی، من خودم هم اینطور فکر می‌کنم، ولی واقعیت این است که من هرگز قصد نداشتم که داستانی فراواقعی بنویسم، بلکه می‌خواستم داستانی بنویسم که انسان هم‌نسل ما را به تصویر بکشد. انسانی که هویت خویش را گم کرده است و ناگزیر برای باز یافتن خود به رؤیا و واقعیت توسل می‌جوید. به‌هرحال می‌توانم بگویم که مردی که اسب بود، برای من بیشتر یک تجربه بود.

ـ قصر و هتل به‌نوعی در پردهٔ ابهام فرو رفته‌اند...

قصر و هتل نقطه تلاقی دو زمان متفاوت

دولت آبادی، کانون ادبی نویسندگان نسل دوم است.

وقتی همه‌ی کارها انجام شد، می‌توانیم در مورد فرم داستان قضاوت کنیم.



هستند. دو لحظهٔ تاریخی متفاوت، در داخل هتل تمامی مظاهر تمدن قرن بیستم را مشاهده می‌کنیم، اما در بیرون هیچ کدام از این مظاهر دیده نمی‌شود. مردی که اسب بود، اسمش را فراموش کرده، حتی فراموش کرده ریشه‌اش در کجاست. او برای آنکه خودش را پیدا کند به تلاش ذهنی وسیعی دست می‌زند و در پی این تلاش درمی‌یابد که انسانی است که به همه چیزش تجاوز کرده‌اند، خانه‌اش را زیر بمبارانهای وحشیانه ویران کرده‌اند، مادرش، این زایندهٔ نسلهای بعد را تکه تکه کرده‌اند. او در ادامهٔ تلاشهایش، از هتل خارج می‌شود و در فضایی قرار می‌گیرد که متعلق به صدها سال پیش است. در واقع مردی که اسب بود، تاریخ را به عقب ورق می‌زند تا موقعیت خود را در تاریخهای گذشته دریابد. و سرانجام به این نتیجه می‌رسد که او به‌عنوان یک انسان در تاریخهای گذشته نیز وضعیتی بهتر از عصر حاضر نداشته، همواره موجودی برده است مورد ستم، از دست رفته و قربانی شده.

ـ سقوط آقای میر در داستان چشم سگ هم به نوعی قربانی شدن انسان را بیان می‌کند؟

سقوط آقای میر از ارتفاع دوازده متری، یک سقوط فیزیکی نیست، سقوط اندیشهٔ آقای میر است. در واقع اندیشهٔ اوست که رو به سقوط است و سرانجام وقتی آقای میر با مغز به کف آسفالت خیابان می‌خورد، همه چیز تمام می‌شود و اندیشهٔ او به صفر می‌رسد. به‌هرحال داستان چشم سگ تجربه‌ای است متفاوت با تجربهٔ مردی که اسب بود. همانطور که قبلاً هم گفتم، مجموعه داستان مردی که اسب بود، حاصل شش تجربه داستانی است که می‌خواستم از طریق آن راه واقعی خودم را در آینده پیدا بکنم و حالا فکر می‌کنم که پیدا کرده‌ام. اکنون به‌خوبی می‌دانم که در آینده چه خواهم کرد و چگونه خواهم نوشت. کارهای بعدی من داستانهایی خواهد بود با سبک و سیاق. داستان توطئه از همین مجموعه. زیرا سخت اعتقاد پیدا کرده‌ام که داستان در عین اینکه نباید تقلید محض از واقعیت باشد، باید سرشار از حوادث پرکشش داستانی، خواننده را تا نقطهٔ پایان به‌دنبال بکشد و آرام آرام اندیشه‌ای را که در خود مستتر دارد به خواننده انتقال دهد. داستان توطئه اگرچه در وهلهٔ اول برای من به‌عنوان یک تجربه مطرح بود، اما تداوم آن در کارهای بعدیم بیشتر یک شیوهٔ داستانی خواهد بود و از این‌رو داستان «گربهٔ زرد» با آنکه به سبک و سیاق توطئه نوشته شده، دیگر برای من یک کار تجربی محسوب نمی‌شود.

ـ رمان «جادهٔ نحس» را با کدام سبک و سیاق می‌نویسی؟ همین توطئه؟

جادهٔ نحس نیز به سبک و سیاق توطئه و گربهٔ زرد پیش می‌رود، منتهی با تم داستانی وسیعتر و نیز کاملاً متفاوت.

ـ از دوستی پرسیدم، حرف آخر چی؟ چیزهایی گفت. تو چه می‌گویی؟

من فکر نمی‌کنم هیچ وقت حرف آخری وجود داشته باشد، زیرا همیشه هر حرف سرآغاز حرف دیگری است که می‌توان ساعتها، روزها و هفته‌ها پیرامون آن صحبت کرد.

صادق همایونی

فکری درخور تحسین کاری درخور انتقاد

فرهنگ داستان‌نویسان ایران

حسن عابدینی

انتشارات تهران دبیران ـ چاپ جهان‌نما
بهار ۱۳۶۹
۱۷۸ صفحه ـ صد تومان



اگر بحث دربارهٔ کتابی را آغاز می‌کنم، بخاطر حرمت نفس «حقیقت» و «واقعیت» است و نیز حرمت نام مؤلفی که نامش بر کتاب دو جلدی دیگر نشسته و مطرح شده است و نیز حرمت کسانیکه به حق و ناحق، مؤلف محترم، دربارهٔ آنان به داوری یک‌طرفه و بی‌پروابانه‌ای پرداخته است که هرگز درخور کتابی تحت عنوان «فرهنگ»! نیست.

مؤلف محترم قطعاً آگاهند که کار «فرهنگ‌نویسی» کاریست صددرصد علمی و تحقیقی، و اصول و قواعدی دارد که اگر بدانها توجه نشود نه تنها حاصل کار مطلوب نیست، بلکه حاوی نوعی «ضدارزش» است.

بحث رمان‌نویسی در ایران، برای نخستین بار در سالهای ۱۲۵۰ شمسی مطرح شد (مثلاً در نامهٔ آخوندزاده به میرزا آقا تبریزی...

صفحه ۱۹ سرآغاز مقدمه

۱ـ سخن از بحث رمان‌نویسی است یا خود رمان‌نویسی چون میان این دو موضوع فاصله وجود دارد، و آنچه از نام کتاب به ذهن خواننده می‌رسد باید مقوله و موضوع داستان‌نویسی عنوان شود.

۲ـ نوشته شده در سالهای ۱۲۵۰ حال آنکه قید ۱۲۵۰ دلالت بر سالی واحد و مشخص می‌کند نه جمع. حالا معلوم نیست چرا جمع بسته شده. اگر غرضشان حدود و حوالی است باید ذکری می‌شد و اگر هم مرادشان دهه ۱۲۵۰ بوده که آنهم قاعدتاً باید مذکور می‌افتاد.

۳ـ در مورد پرانتزی که گشوده شده و در آن چنین آمده است «مثلاً در نامه آخوندزاده به میرزا آقاتبریزی...»

اولاً چرا عین نامه حداقل بصورت زیرنویس نیامده؟ ثانیاً اگر در دسترس نبوده چرا تاریخ و مشخصات آن ذکر نشده؟ ثالثاً از همه مهمتر از سوی یک مؤلف تحقق ذکر طنزآمیز و خالی از وجه مثلاً در کاری دقیقاً علمی و فرهنگی از ارزش جمله و اندیشه نویسنده کاسته است و بازی غیرضروری ؛ این کلمه که شاید تفننی هم بوده چندان مقبول نیست. این کلمه جمله را لرزانده و فرو ریخته است.

... اما سالها گذشت تا مقتضیات اجتماعی فرهنگی برای پیدایش این [نوع] جدید ادبی در ایران فراهم آمد...

همان صفحه و در دنباله مطالب

اطلاق «نوع» و بکار بردن کلمهٔ نوع در اینجا چندان درست به‌نظر نمی‌رسد زیرا جملهٔ نوع جدید ادبی مفهوم مورد نظر را در بر ندارد. نویسنده محترم بهتر بود بجای «نوع» از «نمود» یا «پدیده» استفاده می‌کردند.

... اولین رمان فارسی را زین‌العابدین مراغه‌ای به نام سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ در سال ۱۲۷۴ هـ. ش نوشت...

همان صفحه و در دنباله مطالب

۱ـ آی/ کاش مؤلف گرانمایه بدواً از نظر خود رمان را تعریف کرده بودند تا خواننده بداند که ایشان به چگونه نوشته‌ای «رمان» اطلاق می‌کند.

۲ـ تا آنجا که از اسم و متن کتاب «سیاحتنامه ابراهیم بیگ یا بلای تعصب او» برمی‌آید رمان دانستن آن با ویژگیهایش از حیث مضامین اجتماعی، انتقادی، سیاسی که گاه بصورت روزنامه‌ای نوشته شده صحیح نیست. راه دور نرویم مگر خود نویسندهٔ آنرا «سیاحتنامه» نام ننهاده و در مورد سیاحتنامه‌نویسی هم عقیده‌اش را در همان کتاب در سرآغاز با عنوان عرض بخصوص مطرح کرده. آنجا که می‌نویسد:

... در صورتیکه خادمان مطبوعات خالی از غرض بود و... حب وطن و هموطنان را شعار خود سازند... خصوصاً تاریخ‌نگاران و سیاحتنامه‌نویسان باید بجز از آنچه خود برأی‌العین دیده و از مردمان معتمد شنیده سخن نگویند...

سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ یا بلای تعصب او.
حاج زین‌العابدین مراغه‌ای - قطع جیبی -
کتابهای صدف - شهریور ٤٤ - صفحه ٥

حال چگونه این‌چنین اثری از سوی مؤلف فرهنگ داستان‌نویسان ایران رمان تلقی و مطلع رمان‌نویسی ایران عنوان شده مجهول است، چون خواننده نمی‌داند متن کتاب سیاحتنامه و عقیدهٔ نویسنده‌اش را درست بداند یا آنچه در فرهنگ داستان‌نویسان آمده.

البته اگر غرض مؤلف فرهنگ داستان‌نویسان ذکر نام و کتاب «ساده‌نویسان

نثر» بود چه مضایقه، مطلبی بود درست ولی چه می‌توان کرد که مؤلف محترم آنرا اولین رمان زبان فارسی دانسته‌اند!

و بالاخره مقدمه چنین ادامه می‌یابد:

... یکی بود یکی نبود نخستین مجموعهٔ داستانهای کوتاه ایرانی را محمدعلی جمالزاده در آستانه ۱۳۰۰ شمسی منتشر کرد او که دریافته بود دیگر نمی‌توان چون گذشتگان نوشت در مقدمهٔ کتابش بر لزوم افتادن انشا... در جادهٔ رومان و حکایت... تأکید کرد... اما برای آنکه بتوان از تکوین ادبیات داستانی ایران سخن گفت باید تا سال ۱۳۰۹ و انتشار نخستین داستانهای صادق هدایت چشم براه ماند...

همان صفحه ۱۹ و در دنباله...

از اینکه در مورد «جمالزاده» انتشار کتابش «اخذ» مؤلف قرار گرفته و در مورد «صادق هدایت» انتشار «داستانش» درمی‌گذریم چه داستانهای «جمالزاده» هم خیلی زودتر از کتاب «یکی بود یکی نبود» منتشر شده و اما در مورد متن و مطالب:

۱ـ کتاب «یکی بود یکی نبود» با لبه‌های تند انتقادی با شیوهٔ نگارش بسیار ساده و شیرین و با بکارگیری فراوان کلمات ساده و عوامانه و استفاده درخور از ضرب‌المثلها و نیز مقدمهٔ کوتاه و جالب آن و با عنایت به زمان انتشارش گامی بلند در دگرگونی و تحول داستان‌نویسی ایران تلقی می‌شود که یک محقق فرزانه نباید با توجه به هیاهوهای روشنفکرانه که روزگارش خاصه بعد از انقلاب ایران و نیز تحولات عظیم درونی ایدئولوژی‌های شرق، حق بدیهی داستان‌نویسی ایران را نادیده انگارد و در کتابی که دربارهٔ داستان‌نویسان ایران و فرهنگ نام آنانست از آن بگذرد.

۲ـ مراد از تکوین معلوم نیست چیست کاش بیشتر توضیح داده بودند.

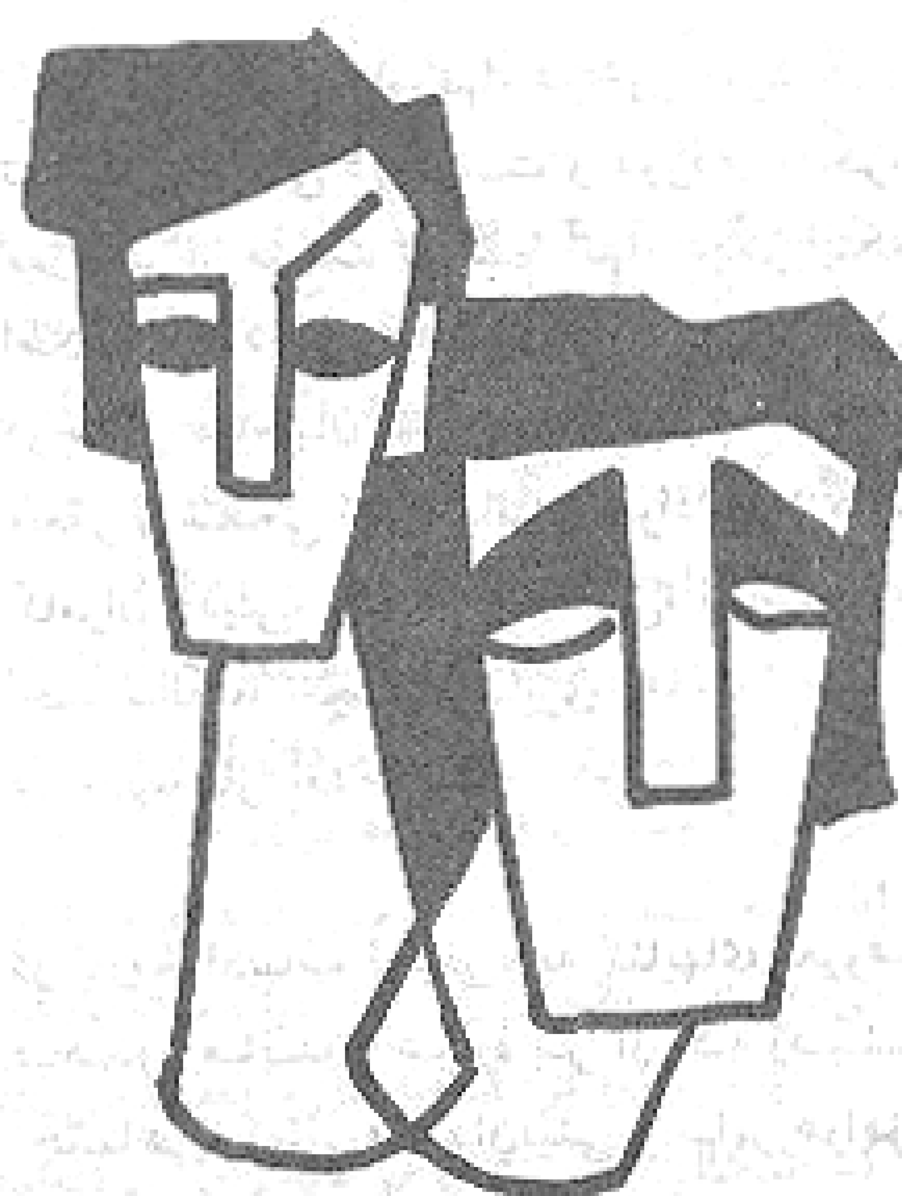
۳ـ عنوان «ادبیات داستانی» را نیز با ابهام و اجمال مطرح کرده‌اند و مرادشان معلوم نیست! ادبیات مفهومی کل و عام را در بر دارد که استفادهٔ آن در موردی خاص بدون تبیین و توجیه آن درست به‌نظر نمی‌رسد که تحشیه‌ای، توضیحی، نقلی از مرجعی مسأله را حداقل روشن می‌ساخت.

... در فرهنگ حاضر که به داستان‌نویسان معاصر ایران اختصاص یافته پس از اطلاعاتی که دربارهٔ زندگی نویسندگان فهرست و مشخصات آثار داستان آنها ارائه شده است به نمایشنامه‌ها، یا مجموعهٔ مقالات و ترجمه‌های داستان‌نویسان اشاره کرده‌ایم اما مقید به ضبط مشخصات کامل آنها نبوده‌ایم...

صفحه ۲۰ - مقدمه

مؤلف محترم قطعاً آگاهند که اولین اقدام برای تدوین یک فرهنگ داشتن طرحی است که پیوسته مد نظر قرار بگیرد. مثلاً این طرح می‌تواند شامل نکاتی چون نام، نام خانوادگی، نام مستعار، سال تولد، محل تولد، تحصیلات، شغل، همسر، فرزندان و نام کلیه آثار نویسنده بطور اعم و داستان یا رمان بطور اخص و نیز احیاناً تاریخ مرگ باشد. اگر چنین نباشد کار ناقص است و مسلم است مقید نبودن مؤلف نیز می‌تواند مزید بر علت باشد چه فرهنگ‌نویسی مقوله‌ای علمی است که مقید نبودن به مبانی و اصولش به هر علتی که باشد رنج بیهوده بردن است و زحمت بی‌حاصل کشیدن.

این واقعیتی است که نمی‌توان کتابی درخور اعتنا تدوین کرد مگر آنکه حداقل از مأخذ به‌عنوان خمیرمایهٔ کار سود جست. از آن گذشته باید سالها روی چنین فرهنگی کار کرد. عجله و شتاب برای چاپ و انتشارش نداشت و نسبت به همه از نظر اسکلت و طرح و استخوان‌بندی یکسان نگریست. اما در توضیحات راجع به زندگی هنری هر یک می‌توان تا حدی قلمفرسائی کرد و راه پیش پای خوانندهٔ بیگانه با موضوع نهاد. اگر غیر از این باشد خواننده به بیراهه کشیده می‌شود.



در همین مقدمه باز می‌خوانیم:

در سالهای اخیر، در حد فاصل پایان یک دورهٔ فرهنگی و آغاز دوره‌ای تازه، کتابهای گوناگونی در زمینهٔ ارزیابی موجودی ارزشمند داستان‌نویسی ایران منتشر شده است. اما در اغلب آنها به همه موضوعها و ادوار تاریخی معاصر به یکسان توجه نشده...

ص ۲۰

بگذریم از اینکه همین ایراد نسبت به اثر مؤلف محترم نیز وارد است، مراد از ادوار تاریخی که بصورت کلی و مبهم عنوان شد چیست؟ آیا مراد ادوار سیاسی است یا غیرسیاسی؟ و هر دوره را از چه سالی تا چه سالی منظور داشته‌اند؟ و حوادث منظور در هر دوره چه بوده است که دوره‌ای را از دورهٔ دیگر جدا ساخته؟ کاش توضیحی داده شده بود!.

در جایی از مقدمه عنوان شده است که:

... بی‌شک بهترین شیوهٔ تنظیم چنین فرهنگی مراجعهٔ مستقیم به کلیهٔ کتابهای داستانی است (ما در بسیاری از موارد چنین کرده‌ایم) اما عدم دستیابی به برخی از کتب ما را از این مهم باز داشت. در مورد کتابهای دور از دسترس به جستجو در کتابشناسی‌های عام، کتابشناسی‌های اختصاصی، فهرستهای اختصاصی، فهرستهای ناشران و مجلات ادبی بسنده کردیم...

ص ۲۱

از محتوای این مراتب چنین برمی‌آید که مؤلف محترم به شیوهٔ کار، آنهم یک کار اساسی و اصولی وقوف کامل داشته‌اند و بخاطر همین هم هست که ایشان قاعدتاً باید در همهٔ موارد به مراجعهٔ مستقیم متمسک شوند چه، نویسندهٔ فرهنگ موضوعی، باید بر اصل موضوع احاطه کامل داشته باشند و این احاطه جز با مراجعه به اصل کتاب حاصل نخواهد شد و باید اطمینان داشته باشند که این «مهم» از آن نوع مهم‌هایی نیست که بشود از آن چشم پوشید. چه اساس کار فرهنگی که ایشان تألیف کرده‌اند، اشخاص و آثارشان و زندگیشان است. البته اگر نسبت به تعداد محدودی امکان دسترسی نیافته‌اند تا حدی مقبول است ولی نه در میان هشتصدوپنجاه نفر نزدیک به پانصد نفرشان که اکثریت قاطعی

را تشکیل می‌دهند شامل عدم عنایت مؤلف محترم شده‌اند.

ایشان نسبت به بعضی از کتب به شرح و توصیف کاملی پرداخته‌اند (که درخور تحسین است) اما نسبت به بعضی از کتب فقط به ذکر نامی اکتفا کرده‌اند و این عدم‌هماهنگی در انجام برنامه و عدم‌توجه به طرح شاید هم شوق و عجله انتشار کتاب باعث و سبب بوده است و کلاً نسیمی رو به شمال در آن می‌وزد. گاه داستانهایی تلخیص شده که محملی نداشته زیرا در هیچ معیار مقیاسی قرار ندارند مانند: «ستارگان فریب‌خورده» یا «حکایت یوسف شاه سراج» و بیم آنست که خواننده تصور خاصه فرجی به ذهنش خطور کند.

نکتهٔ مهم دیگر اینکه نویسندهٔ یک «فرهنگ» باید کارش را واقعاً بی‌طرفانه انجام دهد و بالاخص جنبهٔ منفی نداشته باشد. البته منکر نیستم که از هر نویسنده‌ای و از هر کتابی می‌شود انتقاد کرد ولی جای آن در «فرهنگ» نیست. فرهنگ می‌تواند جهت ارائه طریق نکات مثبتی را متذکر شود ولی باید از طرح نکات منفی جداً اجتناب ورزید چه هم بیم لغزش در استنباط و استنتاج است و هم امکان دفاع از نویسنده عملاً سلب شده. نویسندهٔ فرهنگ داستان‌نویسان می‌تواند کتابی را در چند سطر معرفی کند و یا کتابی را در چند جمله، ولی نمی‌تواند کتاب را رد یا تکذیب یا تخطئه نماید.

به عنوان نمونه:

آذر یاد، حسن؛ در مجموعه داستان خون پای در (۱۳۴۶) پشت و ناهمدلی انسانها در دنیای معاصر را در قالب تمثیل‌هایی که از نظر شکل و پرداخت هنری کامل نیستند، باز می‌گوید.

ص ۲۴

آذر هوشنگ، احمد، نویسندهٔ مجموعهٔ داستانهای سوزناک محراب (۱۳۴۶) با نثری کهنه و تشبیهاتی کلیشه‌ای

ص ۲۴

آرزومانیان، آلیس... سراسر کتاب را موجی از تمنای جنسی فرا گرفته و نوعی پرده‌دری در توصیف ماجراها دیده می‌شود آرزومانیان رمان خود را با توجه به آثار غربی و بافتهای متأثر از سینما آفرید...

ص ۲۴

آقازاده، محمد: در داستان سست بافت، آدمکهای پلاستیکی کلافه (۱۳۴۱) ذهنیات نکبت‌زدهٔ مردی را توصیف می‌کند.»

ص ۲۶

اینگونه داوریها در مورد نویسندگان صاحب نام نیز گاه صورت گرفته است:

افغانی علی‌محمد... در رمان روشنایی شادکامان دره قره‌سو (۱۳۴۵)... موفق نیست... شلغم میوه باغ بهشته... نیز نوشته‌ای ناموفق است.

ص ۳۶

... هدایت، صادق (۱۳۳۰ - ۱۲۸۰) بزرگترین داستان‌نویس ایرانی - که شهرتی جهانی نیز یافت... در داستان سست بافت حاجی آقا، زنده‌ترین تیپ از سرمایه‌داری تجاری ایران را ارائه می‌دهد.

ص ۱۶۷

که این کتاب در عین اینکه بافتی سست دارد، زنده‌ترین تیپ از سرمایه‌داری تجاری ایران را ارائه می‌دهد!

جمالزاده، محمدعلی (تولد ۱۲۷۴)... داستانهای متعددی که پس از یکی بود یکی نبود نوشت، رفته رفته از جریان زندهٔ داستان‌نویسی ایران دور شد...

ص ۶۱

که اینگونه داوریها، درخور «فرهنگ» نیست و مقالی دیگرست و موردی دیگر، صرفنظر از صحت یا سقم آنها. دیگر اینکه اطلاعات داده شده در مورد اکثریتی قابل توجه از صاحبان اثر، بسیار مبهم، کوتاه، محقر و سطحی است مانند: جواد آموزگار، کامران آدینی، مهدی آیت‌اللهی، ابراهیم‌پور، احمد سالک، حجت‌اله صابری و...

در مقدمه باز آمده است:

در تاریخ ادبیات تخیلی، به کتابهای معروف محدود ماندن، علاوه بر آن که زمینهٔ اجتماعی، زبانی، جهان‌بینی و سایر عوامل شکل‌دهنده را مبهم می‌گذارد. تداوم سنت ادبی، پرورش انواع ادبی و در حقیقت خود فرایند ادبی را نامفهوم می‌کند...

ص ۲۱ - «به نقل از رنه ولک و آستین وارن [تئوری ادبیات]»

که محتوای آن سخنی است بسیار دقیق و هوشیارانه ولی متأسفانه در فرهنگ داستان‌نویسان به آن توجه و عمل نشده است راه دور نمی‌رویم، کدام داستان دنباله‌داری که در مجلات و روزنامه‌های تهران و شهرستانها چاپ شده (سوای آنها که بصورت کتاب مدون درآمده) مطمح نظر مؤلف محترم قرار گرفته است؟ تازه کتابهایی هم که مطرح و عنوان شده کتب معروف از نویسندگان مشهور بوده است. با این وصف، فقط نوشتن و نقل‌قول صاحبنظران، بی‌آنکه به محتوا و مفهوم آن توجه و عنایت شود جز آنکه نقائص را بیشتر بنمایاند چه سودی می‌تواند داشته باشد؟

و باز:

... با توجه به گستردگی داستان‌نویسی ایران در دورهٔ مورد بحث، و ناقص و مخلوط بودن کتابشناسیهای موجود در زمینهٔ شناسایی و طبقه‌بندی کتابها و نایابی بسیاری از آثار داستانی، دستیابی به نام و نشان تمامی نویسندگان و آثار پدید آمده، بسیار مشکل است. البته در مورد نویسندگان باارزش چنین کمبودی دیده نمی‌شود و تنها دربارهٔ نویسندگان درجه دوم و سوم امکان لغزش وجود دارد...

ص ۲۱ و ۲۲

صرفنظر از آنکه صراحتاً نوشته‌اند [تنها دربارهٔ نویسندگان درجه دوم و سوم امکان لغزش وجود دارد] که در عین حال معلوم نیست مرادشان [از حیث فرهنگ‌نویسی]، از نویسندگان درجه دوم و درجه سوم چیست زیرا، تعریفی از هر یک داده نشده که مکمل و روشن‌کنندهٔ موضوع باشد از ایشان باید پرسید که قصدشان از بکارگیری کلمه «باارزش» چیست؟ زیرا افاداتی که از آن می‌شود به لحاظ ندادن معیار و تعریف متفاوت است. ثانیاً یک مؤلف محقق باید جستجوگرانه نکات تاریک زندگی آنانی که «حقی» و «ارجی» دارند بنمایاند و اتفاقاً مراجعه به هر فرهنگی برای از میان برداشتن

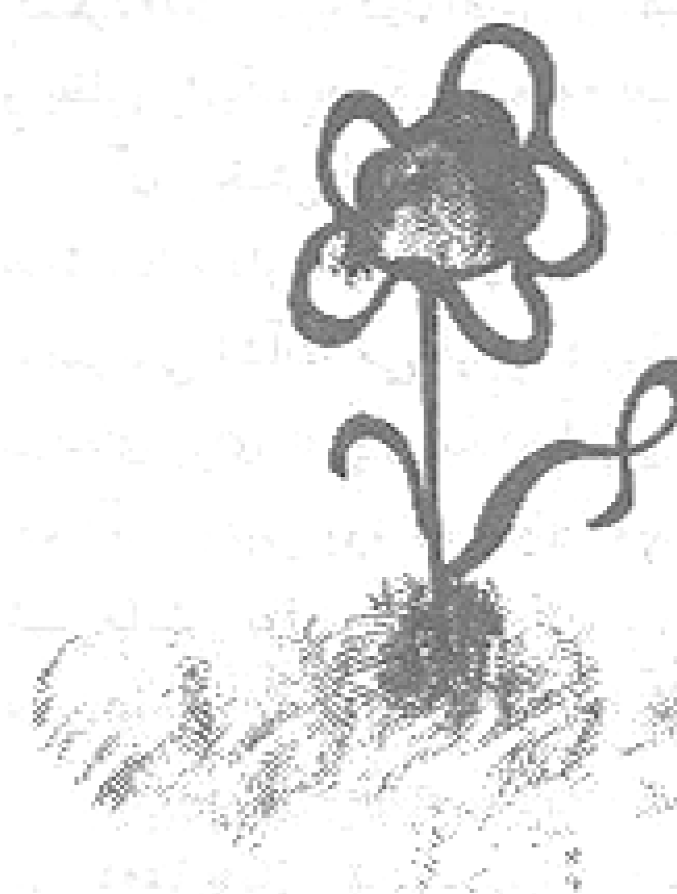
علیرضا غفاری

زمستان نارس

و قصه چنین ماجرا داشت
که تو در میان سبدهای پربرگ پاییز
شگفت از نگاه پرنده
سرانجام گل را
به اندیشهٔ مرگ گلدان کشیدی
و باور نکردی که هر نسترن
جان سر چشم نرگس گذارد
و اینک
فسانه
فسانه
فسانه

و افسانه‌ای تلخ از رفتن آنکه دیگر نیامد
و بر تارک دفترم این غزل تا همیشه

تو یلدای عشقی
زمستان نارس



حکایت از آنجا شد آغاز
که تو دفتر شعر من را نخواندی
و باور نکردی
که یلدای عاشق
شب بی‌هراس تولد
شب تازه‌های شکفتن
شب بار بندان کولی و شان است

مبهمات است اگر فرهنگی نتواند این نیاز را پاسخ گوید پایش سخت می‌لنگد و استدلال ایشان درست مثل اینستکه در نوشتن یک فرهنگ لغت، مؤلف در مقدمه بنویسد از نوشتن لغاتی که «ارزشی» نداشته‌اند، خودداری شده یا فقط لغات باارزشی را توانسته‌ایم تبیین و توجیه کنیم. که می‌بینید چقدر استدلال لغو و باطلی است و این مشکل، مشکل فرهنگ‌نویسی است که باید آنرا با تفحص و تحقیق و رنج و زحمت افزون برطرف سازد و برای تدوین یک فرهنگ جامع و جالب و کامل شرط اول قدم برداشتن سنگها از پیش پای و دیگر تحمل دشواریها است.

ثالثاً: آیا بکار بردن کلمهٔ «باارزش» از سوی یک مؤلف فرهنگنامه با شیوهٔ کاری که انجام داده بی‌ارزش قلمداد کردن دیگران تلقی نمی‌شود؟ و آیا این داوری درست و آگاهانه و خالی از قصد و غرض است؟ دوستی که کتاب را نیز خوانده بود از من می‌پرسید آیا مؤلف محترم خود در کدام گروه قرار دارند؟

قبلاً نیز یادآوری کردم که مرا با عقیدهٔ مؤلف کاری و حرفی نیست مرا با شیوهٔ کارشان در انجام یک کار مهم حرف و گفتگوست که کراراً به قضاوتهای یک‌طرفه خالی از وجه و بیرون از موضوع پرداخته‌اند.

ایشان حداقل می‌توانستند کتاب «چهرهٔ مطبوعات معاصر» انتشارات پرس اجنت سال ۱۳۵۱ را مرور فرمایند و چه‌بسا اطلاعات کلی و جامع که نسبت به خیلی‌ها کسب می‌کردند. سالها پیش یکی از ایرانشناسان که از اسم و عنوان شاخصی برخوردار است چنین طرحی را تهیه کرده بود و برای اینکار آنچه را که نسبت به هر کس نوشته بود می‌فرستاد تا نسبت به صحت و سقم آن مستحضر شود و اتفاقاً کاری بود دقیق و اصولی که متأسفانه عمرش کفاف نداد. ولی نسبت به اشخاص و افراد آثارشان وسواسی بکار گرفته بود که درخور تمجید بود و در عین حال اختصار هم رعایت کرده بود.

باری در مورد مقالات و ترجمه‌ها و داستانهای کودکان بسیاری از نویسندگان اشاره شده و در مورد بسیاری نشده که برای جلوگیری از اطالهٔ کلام از آن درمی‌گذرم و خود می‌توانسته با یک بازبینی بر آنها وقوف یابند.

با مروری بر کتاب مورد بحث می‌بینیم که اشکالی که ایشان بر دیگران گرفته‌اند هنوز باقیست و آن اینکه:

... هنوز اثری که گزارشی تا حد ممکن کامل و مستند از سیر تحول ادبیات جدید ایران ارائه کند انتشار یافته است...

ص ۲۰

و نیز باید از مقدمه همان کتاب تکرار کرد که:

... تهیه فرهنگهایی از داستان‌نویسان، نمایشنامه‌نویسان، شاعران، مترجمان و مقاله‌نویسان ایرانی، به‌عنوان گامهای اولیه تحقق جامع، ادبیات معاصر ایران ضروری است...

ص ۲۰

از حق نباید گذشت که تا حد امکان کوشیده‌اند نام هیچ داستان‌نویسی، از قلم نیفتد و دیگر اینکه اینکار می‌تواند خمیرمایه‌ای باشد برای انجام کارهای اساسی و اصولی و خالی از منقصت و فکرشان از این حیث درخور احترام است.

کمال رجاء

ترنم درد و همدردی

زخمه بر زخم

محمد وجدانی
نشر گردون
مجموعهٔ شعر
آذرماه ۱۳۶۹

زخمه برزخم

محمدوجدانی



شعرهای لیریک شاعر صرفاً پرداختن به نیازهای تجریدی نیست.

محمد وجدانی تنها در یک مورد معتقد به بی‌مرگی است.

تازه‌ترین مجموعهٔ شعرهای او تأملی بیش از حد تورق را طلب می‌کند وبسا کسان که در داوری اینگونه آثار گرفتار ارزیابی شتابزده‌اند، طبعاً نیازمند نوعی پیش پاسخ از این دستند که در سطرهای پسین خواهد آمد:

بر حسب آنچه صاحب این قلم از یکی دو داور سهل‌انگار شنیده است، پاره‌ای شعرهای «زخمه بر زخم» این تصور را در آنان برانگیخته که شاعر دچار نوعی «مازوخیسم» هنری است! اما هنگامی که تمامی مجموعه را مرور کرده‌اند، دریافته‌اند که این خودآزاری خودخواسته در شمار آنگونه رنجهاییست که اهل وفاق و طریقت در راه خرق عادات و تکامل معنوی، بر خویشتن هموار می‌کرده‌اند و «محمد وجدانی» محققاً در گروه‌سرایندگانی نیست که سرگرم بخود زخم زدن، در همه عمرند.

شاعر در مطلع مجموعه‌ی خویش صمیمانه فروتن است و سکه‌های ارجمندی را که خواننده صرف خریدن دفتر شعرش می‌کند اتفاق بزرگی می‌داند که زبان شاعری را می‌بندد و از سخن گفتن باز می‌دارد.

«تولستوی» در این زمینه پاسخی دارد که دانستن آن برای تمامی فروتن‌های مفرط، بی‌زیان است: «کتابی که ارزش خواندن دارد، ارزش خریدن هم دارد.»

اما سیر و تأمل در دیگر بخش‌های زخمه بر زخم: سالهاست که شاعران و منتقدان و شعردوستان معاصر بر حسب عقاید و دریافتها و سلیقه‌ها به گروههای چندگانه تقسیم شده‌اند: آنها که اهل التزام و تعهد سیاسی‌اند. آنها که تعهد مذهبی، فلسفی یا اجتماعی را بیشتر می‌پسندند... و آنها که هرگونه التزام را مایه‌ی ابتذال یک اثر هنری می‌پندارند. روباروئی گروههای یادشده، مباحث و جدل‌های فراوانی را موجب شده که این نوشتار مجال و تمایلی برای پرداختن به آنها نمی‌یابد و تنها به این نکته بسنده می‌کند که «محمد وجدانی» از نظر نسبی در تازه‌ترین دفتر خود شاعری جامع می‌نماید و گسترده‌های گوناگون عینی و ذهنی و عاطفی و عقلی را یک به یک آزموده است.

آن بخش از شعرهای او که مایه‌ی عاشقانه دارند، هر چند از آزموده‌های خصوصی نشأت می‌گیرند ؛ لیکن نمی‌تواند بهانه‌ای برای نفی و انکار شاعر قرار گیرند که اگر چنین بود «نرودا» به‌علت سرودن شعرهایش برای خانم «پاتوخا» یا «جوزی بلیس» حتماً گرفتار نفی و انزوا شده بود.

در مورد خصوصی بودن برخی از این سروده‌ها «پاز» تکلیف را یکسره کرده، می‌گوید: «صادقانه‌ترین کار شاعر اینست که شعرش پیوندی نزدیک با زندگی خصوصی‌اش داشته باشد و این خصوصی بودن، مانع جهان‌نگری او نیست.»

شعرهای به اصطلاح «لیریک» وجدانی صرفاً پرداختن به نیازهای تجریدی نیست. اگر نمادهای فیزیکی را بکار می‌گیرد برای نقب زدن از جسم به هویت است، چنانکه از واژه‌های چشم و لب و گیسو به ژرفنا گام می‌گذارد و از «تن» به «روح» راه می‌برد.

از جهت دیگر، هر چند نگاه محمد وجدانی به تاریخ سرزمینش، مستقیم و عمیق است ؛ اما در بیان دیدگاههایش از ایهام یاری می‌جوید و هرگز به شعارهای مستقیم سیاسی، دل نمی‌بندد. ظاهراً او به این نظریه‌ی «بورخس» بی‌توجه نیست که: «من نمی‌توانم شعارها و رساله‌های تبلیغاتی ـ سیاسی را ادبیات بدانم. اگر شعر من موفق باشد، این موفقیت، از منبعی عمیق‌تر از عقاید سیاسی من که شاید اشتباه محض باشد، سرچشمه می‌گیرد.» منبع عمیق سرایندهٔ زخمه بر زخم نیز بویژه در شعر نابِ «دکلُ» مفاهیم و دریافت‌های عاطفی است و عناصر حیا و خجلت و حماسه به هم آمیخته‌اند تا از عبور تاریخ، معنایی تازه به‌دست دهند و در «زبان سرزمین من» از جوهری که در رگهای زبان سرزمینش سیلان دارد، غافل نیست و با التفات کامل با رنج مولوی و درد پوریا همراه می‌شود و به شاعرانی می‌نازد که نام آدمی را به صدر برنشانده‌اند.

مسأله‌ی نگهداشت مرده ریگ و ارزشهای تاریخی در دفتر تازه‌ی وجدانی،

صورت رسالتی اساسی به خود گرفته است ؛ زیرا او می‌داند که پاسداری از زبان، تکیه ورزیدن محض به مشتی حرف و آوا نیست، بل حفظ هویت فرهنگی یک ملت است و این مهم مقدس، شاعر را با آن می‌دارد تا در برابر متجاوزان به حرمت واژه‌ها قامت‌ستیز برافرازد:

«... زبان سرزمین من،
زبان کودکی‌ست،
که سن او،
به سال اختراع خط و عشق می‌رسد.

تلاش تو، برای قتل‌عام واژگان این زبان،
ندانم از چه روست.
کمی سکوت کن...

به این زبان،
بشر به گفتگوست.»

آسان‌طلبی، یکسونگری و تسامحی که امروز در کارهای برخی هنروران جوانمان می‌بینیم در کار وجدانی کمتر به چشم می‌آید. او در یک واقعیت، یک اندیشه، یک نقطه، یک برداشت و یک لحظه توقف نمی‌کند و اگر گاه آرمانگرا می‌نماید، در جای دیگر با واقعیت‌های تلخ، شجاعانه روبرو می‌شود.

اگر در لحظه‌های شماره‌ی «۱۴» خاک دارای کرم را، خاکی را که فتنه‌ها و آفات فراوان بر خود دیده است، عمدتاً بی‌کرم می‌بیند و می‌گوید:

«های ای مرده‌ی قرن،
عشق من خاک من است،
خاک خالی از کرم،
خاک گلهایش، دست
خاک مردانش،
مرد.»

اماهم اودر جای دیگر «ایده‌آلیسم» را رها می‌کند و هنگامی که رویاروی واژه‌ی «خوشبختی»می‌ایستد، اینگونه بانگ برمی‌آورد:

«خوشبختی،
ساعتی است که عقربکهایش،
معکوس می‌گردند.»

نگاه محمد وجدانی به امید و عشق و حالاتی از این دست، جزمی و کلیشه‌ای نیست و پابه‌پای دگرگونی‌های حسی، عاطفی و عقلی، گام برمی‌دارد... در چهار پاره‌ی «آخرین امید» می‌گوید:

«درخت عمر من، اکنون جز این نیست
که خون ریزد به جان آخرین، برگ
فرو افتاد اگر این برگ، بر خاک
سلام ای آخرین امید ؛ ای مرگ...»

اما این نومیدی موجب آن نیست که همچنان به دامان عشق نیاویزد:

«... و تا پرنده‌ای هنوز بال می‌کشد،
اتفاق می‌افتد،
عشق.»

وجدانی تنها در یک مورد و یک معنا معتقد به بی‌مرگی است. بی‌مرگی آنان که رزمندگان راه آزادی و آزادگی آدمیانند و اگر شهادت را لمس می‌کنند، درست است که یک زبان از گفت‌وگو باز می‌ماند، لیک صد زبان آواز او را خواهند خواند... از این‌رو شاعر جهد و جهاد و تعهد را تنها از روزنه‌ی خونفشانی نمی‌بیند و معتقد است:

«جهاد گاهی
خون زنده‌ایست،
که بر زمین نمی‌ریزد.»

جاودانیاد «مهدی اخوان ثالث» شاعران را به سه گروه: مقلد، نیمه مقلد و مستقل تقسیم کرده بود که البته این واقعیتی است. ضمن اینکه نکته‌ای را هم باید بر آن افزود: تأثیرپذیری، الزاماً دلیل تقلید نمی‌تواند بود، کمااینکه «نرودا» بشدت تحت تأثیر «کارل سندبرگ» است و حتا بهترین شاعران ما به‌صورت استقبال و تضمین و روی آوردهای دیگر در شعاع تأثیر شاعران دیگر بوده‌اند، اما مقلد نیستند.

در پاره‌ای موارد، چند شعر محمد وجدانی نیز چنین روالی دارد و گاه از نظر دید و گاه در قلمرو وزن. حس و حال همسان شاعری دیگر را در ذهن‌ها تداعی می‌کند. چنانکه قطعات «میعاد» و «لحظهٔ ۱» ما را به یاد «دریچه» و «لحظهٔ دیدار» از اخوان ثالث می‌افکند. از دیگر سو مسأله‌ای که گاه ذهن خواننده‌ی «زخمه بر زخم» را می‌خلد، فزونی بکارگیری یک واژه‌ی ویژه از جمله «عطر» است و چنین می‌نماید که شاعر، دچار عارضه‌ی عطرزدگیست. طبعاً این نگرانی در خواننده ریشه می‌گیرد که مباد، شاعر از واقعیت مانداب‌ها یا چرکی که بر دستهای محرومان سرزمینش در گذار تاریخ تحمیل شده غافل بماند. البته این نگرانی مربوط به آینده است ؛ زیرا اکنون چنین نیست. امروز، «حقیقت» و «واقعیت» از دیدگاه شاعر، شیوه‌ی یاران رفته‌ای است که بیدار بودند و هستند و سخنان کسانی را که حتا عاشقانه دروغ می‌گفتند و می‌گویند باور نکرده و نمی‌دارند.

امروز، شاعر گرفتار دریغ و درد بخاطر توقف ادواری حس به پیش راند است ؛ به پیش راندن آدمیانی که:

«هیچ نداشتند
به جز پیشانی شریفی که در
گرگ و میش.
هزاران سوار اساطیری.
غـروب شـرق را بـاور
نمی‌کردند.»

«محمد وجدانی» در زخمه بر زخم، انواع شیوه‌های شعری را آزموده است: سپید، قطعه، چهارلختی، آزاد، غزل، مثنوی... و این نشانگر چیرگی او بر بحور، اسالیب کهن عروضی و شیوه‌ی نیمایی است.

پایان سخن آنکه بزرگان سرزمین ما برای پیوستن آثارشان به ابدیت، نه دارای روابط عمومی بوده‌اند و نه از تبلیغات رسانه‌های همگانی بهره برده‌اند ؛ آنها فقط به فقط به این دلیل ماندگار شده‌اند که از این زبان به آن زبان و از این سینه به آن سینه کوچ کرده‌اند. باید صبور ماند و دید که شعرهای محمد وجدانی در چه سطح و تا چه زمانی در زبان و ذهن و سینهٔ امروزیان و آیندگان حلول خواهد کرد با اینهمه مایه‌ی دریغ است اگر ننوشت که وجدانی از دیروز تا امروز، بلوغی شتابناک و پروازگونه داشته است.

آنروز که بشارت دادند و خواندیم و شنیدیم که: «شاعری در راهست» اکنون سپری شده ؛ زیرا سالهاست که وجدانی با راستان وطنش و انسان قرنش صمیمانه همراه بوده است. ■

رضا براهنی

وسوسهٔ سوءال

برای مفتون امینی



اسبی کنار پنجره در پشت برگهای رنگ به رنگ ایستاده است
پشت کشیده‌اش قوسی است   در زیر   جادوی قامت زیبایی: تو
از آسمان آفتابی رنگ پاییزی   روءیا و آرزو   با هم می‌ریزد
این خاطره‌ست؟ خاطرهٔ عشق است؟ این چیست؟
فریاد من از سرسرای برگ و، ترعهٔ توفان فصل   سوی خودم برمی‌گردد

یک لحظه صبر کن!
من دستمال پیشم نیست!
با پشت دستم، با آستینم، سیلاب اشک را که ستردم
و چشمهای سرخم را   در جیب پلکهای خیسم که پنهان کردم
و چوب خشک بغض گلو را که راه نفس را بریده است فرو دادم، خواهم رفت

وقتی که بعدها   در زیر بار سنگ سپیدی خوابیده‌ام
چون روح وسوسه در یک نسیم سوی تو خواهم آمد
آنجا کنار پنجره خواهم ماند
با شور و شوق داغ تماشا
و این سوءال:
اکنون
در آن اتاق کوچک تنها که ماه را در خویش خویش نهان کرده‌ست
[مثل زنی که زیبایی گذشتهٔ خود را]،
شبها چه می‌کنی؟
و پاسخم را هم ـ من مطمئنم ـ خواهم گرفت
زیرا سوءالهای پس از مردن   هرگز بلاجواب نمی‌ماند

شهاب مقربین

آیا کسی هرگز...

آیا کسی هرگز مرا به خواب دیده است
اگر آری
به من بگوید
آنجا میان اشباح بی‌جا
من چه می‌کردم

همه‌ی رویاها در من بود
و این‌جا مثل کابوس زشت می‌شوم

به جست‌وجوی تو اما
همه جا خواهم رفت
رؤیای من

آیا کسی هرگز مرا به خواب دیده است
اگر آری
به من بگوید
در هنگامه‌ی ارواح بی‌هنگام
من چه می‌کردم

همه‌ی حال در من بود
و این جا مثل دیروز پیر می‌شوم

به جست‌وجوی تو اما
همه جا خواهم رفت
فردای من

ایرج صفشکن

دریا

دختران
شبنم را
به مهمانی باد بردند
و پریان دریا
گوشواره‌هایشان را.

من می‌دانستم
که گل نیز می‌گرید
و آواز قناری
مرثیه‌ی پاییز است.

مانده دشت بیکران
ـ خلوت و خاموش ـ
زیر بارانی که ساعتهاست می‌بارد.

" مهدی اخوان ثالث "

محمد چرم‌شیر

باز باران

آدمها

کارمند اول
کارمند دوم

مکان ـ یک اتاق
زمان ـ صبح یک روز پاییزی



اجرای این نمایش منوط به اجازه کتبی نویسنده است

صحنه:

(یک دفتر کار کهنه و خاک‌گرفته، اتاق بایگانی. دو میز در این اتاق با پرونده‌های بسیار کهنه و قدیمی، تلنبار شده در هر سو. گوشه‌های اتاق را تارعنکبوت و خاک پوشانده است. یک پنجره رو به بیرون. یک در که تارعنکبوت همه جای آنرا پوشانده است. قشر ضخیمی از تارعنکبوت، بخوبی معلوم است که سالها است کسی از آن در، رفت‌وآمد، نمی‌کند. صدای ریزش باران به‌گوش می‌رسد. کارمند اول کنار پنجره ایستاده است و بیرون را می‌نگرد. کارمند دوم پشت میز خود با چاقو چیزی را می‌تراشد. هر دو نفر با لباسهای کهنه و مندرسی که سالهاست تعویض نشده، بسیار فرسوده به نظر می‌رسند.)

اول:

بازم شروع کرد... اولش قطره ـ قطره، آنقده که بهفمی و سرتو بالا کنی... یه قطره رو دستت، یه قطره رو صورتت، یه قطره تو چشمت... بعدشم یه مرتبه شر ـ شر... انقده که نتونی خودتو به یه سرپناه برسونی... خیس خیس موندی و سرما ریخته تو کمرت... همون وقت که بوی خاک پا می‌شه، بوی نم، بوی هزار چیز که تا حالا خوردی و توی روده‌هات مونده... حالا باید دست بکشی تو موهات، وگرنه یه قطره آب سر می‌خوره می‌ره تا کمرت، اونوقت تو مور ـ مورت می‌شه و باد می‌آد، اونوقته که حالیت می‌شه سرده... (بخود آمده)... همیشه خدا این‌جوری شروع شده... تا حالا ندیدم غیر این باشه، تو دیدی؟

(جوابی نیست. کارمند دوم به تراشیدن چوب مشغول است.)

اول:

امروز دفه سومشه که می‌باره... معلوم نیست چرا انقده دلش پره؟... (با پوزخند)... فقط می‌باره... یه فیلم دیدم که توش بارون عین چی می‌بارید... (با پوزخند)... مردم چه ذوق می‌کردن، انگار مثلاً یه عمره بارون ندیدن... (متفکر)... ـ نفهمیدم یکیشون به اونای دیگه چی گفت که همشون گروپی نشستن رو دوچرخه و زدن تو بارون.

(در خلسه خود - سرخوش - می‌خندد.)

اول:

اون همه آدم، با دوچرخه، زیر بارون... فکرشو بکن.

(کارمند دوم برای اولین بار سر از تراشیدن چوب برمی‌دارد و کارمند اول را می‌نگرد.)

اول:

به گمانم یارو بهشون گفت باید زد به بارون.

دوم:

کیا؟

(کارمند اول خنده‌اش می‌ماسد، دستپاچه.)

اول:

به آدمایی که تو اون فیلمه بودن.

دوم:

این فیلمه رو برام تعریف نکردی.

اول:

(دستپاچه) آخه خودمم یادم رفته بود... همین الان یهو یادم اومد.

دوم:

(متفکر) چرا، انگار تعریف کردی... (با تردید)... گفتی خواب دیدی، نمی‌دونم چی شده...

(کارمند اول برای اولین بار روی از پنجره برمی‌گرداند آشکارا قصد عوض کردن حرف را دارد. او چیزی را که کارمند دوم دارد می‌تراشد، نشان می‌دهد.)

اول:

این تموم نشد؟

دوم:

این؟... تموم که... راسش... یعنی... (شرمناک)... می‌دونی، هنوز نمی‌دونم چی می‌خوام بسازم... (درمانده)... یعنی فکرشو کردم، اما شاید نتونم... می‌دونی، این چوب خیلی سخته، به درد چیزای یغور می‌خوره، ولی من خیال دارم ازش... (حرفش را می‌خورد، دستپاچه)... ازش می‌خوام... (شرمگین و آرام)... می‌خوام ازش یه عینک بسازم... (پوزخند می‌زند)... یه عینک چوبی... (جدی)... نمی‌دونم می‌شه یا نه... (با عصبانیت چوب را می‌تراشد)... اما خب، فکرشو کردم، فقط باید یه جفت دسته بتراشم، با دو تا گردی چسبیده به هم... چسبوندنشون راحته... راحته راحتم که نه، ولی برای من کاری نداره... فقط نمی‌دونم وقتی ساختمش به چه دردی می‌خوره... شاید به درد تو بخوره... به درد تو می‌خوره؟

اول:

(با خنده) به درد من؟

دوم:

آره، می‌تونی...

(عینک خیالی را به چشم می‌زند.)

دوم:

می‌زنی به چشمت و باهاش پرونده‌ها رو می‌خونی.

(پرونده خیالی را ورق می‌زند. با ادای پیرمردی عینکی و پرونده‌ای در دست.)

دوم:

شماره ۱۱، جنس، مرد، سن، ۳۵ سال، شغل... چه روزگاری، اینم مرد... می‌شناختمش... یعنی یه کمی بیشتر از شناختن، پسرم بود... (با خنده‌ای سرد)... آره، پسر من... (از خنده می‌ماند)... برای چی باید گریه کنم؟... کیه که نمیره؟... (در فکر) فقط نمی‌دونم چرا من باید بعد از او بمیرم؟

(پرونده خیالی را می‌بندد. سنگین بر روی صندلی می‌نشیند عینک خیالی را از چشم برمی‌دارد. در خلسه)

دوم:

مگه کار ما همین نیست... طبقه‌بندی مرده‌ها... (به‌خود می‌آید)... فقط نمی‌دونم راسی ـ راسی این عینک به چه دردی می‌خوره.

(کارمند اول می‌خندد)

اول:

کاش می‌شد اون بارونو بسازی.

(به‌طرف پنجره می‌رود و به بیرون خیره می‌شود.)

اول:

یا اقلاً یه دوچرخه.

دوم:

(با خود) شایدم یه روز ساختم.

(کارمند اول روی می‌گرداند و او را خیره می‌نگرد که دستپاچه است.)

دوم:

بارونو که نه، ولی خب، شاید دوچرخه رو ساختم.

(خیره یکدیگر را می‌نگرند. مکث. کارمند اول دوباره رو به طرف پنجره می‌کند.)

اول:

دیگه چی گفت؟

دوم:

گفت که رفتنی هستین.

اول:

چه جوری گفت؟

دوم:

گفت میرین دیگه.

اول:

چه‌جوری گفت؟... عصبانی گفت؟ خوشحال گفت؟ بی‌حوصله گفت؟... نمی‌دونم... چه جوری گفت؟

دوم:

مثل همیشه سیگار گوشه لبش بود و...

اول:

(متوحش) تو که گفتی دیگه سیگار نمی‌کشه.

دوم:

(دستپاچه) خب... خب... دوباره شروع کرده.

اول:

(با خود) برای چی؟... ناراحته؟

دوم:

نه... سر حاله...

اول:

پس چرا سیگار می‌کشه؟

دوم:

(درمانده) گفت هوس کرده.

اول:

(با فریاد) چرا؟

دوم:

(مستاصل و با فریاد) من چه می‌دونم.

اول:

(آرام) خودش گفت درست شده.

(کارمند دوم سر تکان می‌دهد.)

اول:

(عصبی) همیشه همینو گفته.

دوم:

ولی گفت این دفه حتمیه.

اول:

(با حسرت) پونزده ساله که هر روز میگه امروز ـ فردا، امروز فردا... عین این بارون که هی میاد و هی نمیاد، هی میاد و هی نمیاد.

دوم:

اون دروغ میگه.

اول:

پس چرا پونزده ساله که منتظریم؟

دوم:

این دفه رفتنی هستیم، فقط امضای...

اول:

(با فریاد) امضای، امضای... اولش فقط امضای بازرس بود، بعد بدخطی منشی رئیس بهانه شد، بعد گم شدن مهر رئیس جلسه، بعدش اختلال مزاج مبارک معاون، بعدش... حالام که امضای رئیس امور مالیه... (درمانده)... کی تموم می‌شه این بساط؟... (با حسرت)... پونزده ساله.

دوم:

(در خلسه) این همه سال؟

اول:

(با تأکید) این همه سال... هر روزشم تو گفتی میریم.

دوم:

(با تأکید) اون گفته میرید.

اول:

(با پوزخند) عموجان تو.

دوم:

(مدافع) مرد خوبیه... (درمانده)... همه میگن مرد خوبیه.

اول:

(با تأکید) همه میگن... (با ادای یک آدم خیالی)... تا حالا ندیدمش.

دوم:

ندیدن، ولی میگن خوبه.

اول:

ده ساله که برای من یه صداست که اگه خوب بگه خوبیم، اگه بد بگه بدم.

(برمی‌گردد و کارمند دوم را با ترس می‌نگرد.)

اول:

(درمانده) از اون روزی که پا تو این اتاق گذاشتی، عموت برام یه صدا بوده.

(مکث. خیره یکدیگر را می‌نگرند.)

اول:

می‌ترسم هیچوقت درست نشه.

(کارمند دوم نیز با ترس او را می‌نگرد و با عصبیت و سرعت زیاد چوب را می‌تراشد.)

دوم:

من از این، یه چیز خوب می‌سازم.

(کارمند اول سرخورده روی به‌طرف پنجره می‌گرداند. کارمند دوم - شرمگین - از کار دست می‌کشد.)

دوم:

اون روزم بارون می‌اومد... درست عین امروز.

اول:

(گنگ) چی؟

اول:

اون روز که من اومدم... تو...

دوم:

... من پشت همین پنجره واساده بودم و بارونو تماشا می‌کردم.

دوم:
خیلی جوون بودی.
اول:
همش به قد پونزده سال.
دوم:
بعد من از اون در اومدم تو.
اول:
یه پوشه زیر بغلت بود.
دوم:
مدارکم بود.
اول:
از بس بارون خورده بود خیس خیس بود.
دوم:
تموم راه به خودم چسبونده بودمش که بارون خیسش نکنه.
اول:
اما خیس بود... هم پوشه‌ات، هم خودت.
دوم:
از دست این بارون، نمی‌دونستم چیکارش کنم.
(پوشه خیالی را از زیر بغل بیرون آورده و باز می‌کند)
دوم:
رونوشت شناسنامه، یک برگ.
اول:
زیرش بنویسید، رونوشت برابر اصل است.
دوم:
عکس ۴ × ۳.
اول:
تمام رخ، بدون لبخند، اخمهای درهم... زیرش بنویسید، رونوشت برابر اصل است.
(در برابر دوربین خیالی برای گرفتن عکس می‌نشیند)
دوم:
اگه می‌شه سیبلمو یه کم تو عکس دستکاری کنین.
(کارمند اول با ادای عکاس در حال جور کردن دوربین عکسبرداری خیالی)
اول:
آماده.
دوم:
کاش یه عینک داشتم... تو عکس آدم با عینک خیلی خوب می‌افتد.
اول:
آماده.
(کارمند دوم با عصبیت چوب را می‌تراشد)
دوم:
اگه اجازه بدین همین الان یکی برای خودم درست می‌کنم.
اول:
آماده.
دوم:
کاری نداره، زود آماده می‌شه.
اول:
آماده.
(کارمند دوم با چوب ور می‌رود. عصبی، درمانده. چوب را بر زمین می‌کوبد)
دوم:
ا... ا... ا... اه... من این عکسو نمی‌خوام.
(مکث)
دوم:
مدارکم بود.
اول:
همیشه زیر بغلت بود.
دوم:
هنوز دارمش... (از روی میز پوشه‌ای برمی‌دارد)... اینه‌هاش، هنوزم خیسه.
اول:
از این بارونیه که میاد.
دوم:
(در خود) توش یه رونوشت شناسنامه‌اس که زیرش نوشته رونوشت با اصل مطابق است، باچهار تا عکس که سیبلاش بی‌دستکاری ـ همونجور مونده... شماره ۵۰۰ ـ قفسه اول، دست چپ.
(کارمند اول سعی می‌کند فضای رخوتناک حاکم را بشکند)
اول:
(با خنده) اون روز خیال کرده بودی که من رئیسم.
دوم:
به خودم گفتم اگر رئیس نباشه، یه روزی رئیس می‌شه.
اول:
خیلی جوون بودی.
دوم:
فقط به قد پونزده سال.
اول:
سرفه کردی و...
(با ادای کارمند دوم، سرفه می‌کند. کارمند دوم با ادای کارمند اول)
اول:
(دستپاچه) من... من...
دوم:
(دستپاچه) می‌دونید...
اول:
اگه دیر کردم...
دوم:
ولی من...
اول:
آخه راه...
دوم:
بله... اما...
اول:
باید ببخشین که...
دوم:

منو خجالت... ولی باید...

اول:

من... من...

(سرفه می‌کند. کارمند دوم سبک و بی‌خیال می‌خندد. کارمند اول نیز خنده‌اش می‌گیرد. هر دو بلند و کشدار می‌خندند. از خنده بروی صندلیهای خود می‌افتند. ولی به یکباره خنده کارمند اول می‌ماسد.)

اول:

ولی ما اون روز اصلاً نخندیدیم.

(کارمند دوم نیز خنده‌اش می‌ماسد.)

دوم:

اون روز اصلاً خنده نداشت.

اول:

ولی من دلم می‌خواست بخندم... یعنی راسش می‌خواستم گریه کنم... در و دیوار اینجا داشت منو می‌خورد. ترسیده بودم. اونوقت یکیم اومده بود که...

(کارمند دوم به ادای ده سال پیش خود، سرفه می‌کند.)

دوم:

من اینجا... راسش نمی‌دونم کجا باید برم... این اتاق همه یه...

اول:

خود منم... یعنی از دست این بارون... بارون سمجیه.

(برمی‌گردد و از پنجره بیرون را می‌نگرد.)

اول:

به طوری میاد که آدم میگه اگه این پنجره رو باز کنه، باز یه دیوار دیگه از بارون،اون پشته.

دوم:

می‌دونی بعضی وقتا بدم نیست... یعنی چوب درخت بارون خورده، خیلی بادوومه.

اول:

اینجوری دل آدم می‌گیره، دیوار پشت دیوار.

دوم:

اون جاها که چوب داره برا همین باروناشونه... اونا چوب نراد دارن یکی یه همچین.

اول:

(با پوزخند) خنده‌داره، نه، یه دیوار آبکی.

دوم:

خب یعنی بایدم داشته باشن... خب کمپانی بارونه اونجاها.

اول:

(خنده‌اش می‌ماسد) ولی خب چه فرقی داره، دیوار دیواره دیگه.

دوم:

مثلاً همین چوب... بارون نخورده‌اس، حالا باید کلی بهش روغن مالید.

اول:

من که حیرونم از این بارون.

دوم:

آخه من با چوب چیز می‌سازم... یعنی می‌خوام بسازم.

اول:

(متعجب) این دل، از چی پره؟

دوم:

(با خجالت) یه عینک... یه عینک می‌خوام بسازم.

اول:

ولی عاقبتش چی؟... باید نشست و فقط نگاه کرد؟

دوم:

کار خوبی می‌کنم، مگه نه؟

اول:

(خندان) باید زد به بارون.

دوم:

راس میگی، ما اون روز نخندیدیم.

اول:

(با پوزخند) تو تازه داشتی از عموت حرف می‌زدی.

دوم:

تو گفتی نمی‌شناسیش... می‌دونی، وقتی گفتی نمی‌شناسمش، دلم هری ریخت پایین. گفتم وقتی تو عموی منو نمی‌شناسی شاید دیگرونم نشناسن اونوقت، اونوقت، یعنی گفتم شاید نتونم اینجا بمونم.

اول:

برا همین پات سست شد و...؟

(کارمند دوم حالت غم‌انگیزی پیدا می‌کند، گویی حالش بهم خورده است. کارمند اول با ادای ده سال پیش خود، زیر بغل کارمند دوم را می‌گیرد.)

دوم:

(شرمگین) طوری نیست... من گاهی...

(قطعه چوب را با عصبیت می‌تراشد و لبخند می‌زند.)

دوم:

این خوبم می‌کنه.

(کارمند اول رهایش می‌کند.)

دوم:

این فقط یه تیکه چوبه... ولی خب خوبم می‌کنه... (با افتخار)... می‌خوام ازش یه چیزی درست کنم... (دستپاچه)... اما خب می‌ترسم... آخه کسی تا حالا از یه تیکه چوب عینک نساخته... (با تأسف)... یعنی از یه تیکه چوب خیلی چیزا نمیشه ساخت.

(کارمند اول در خود رفته بسوی پنجره کشیده می‌شود.)

اول:

یعنی تا حالا کسی با یه تیکه چوب بارون نساخته؟

دوم:

چوب تو بارون نم می‌کشه.

اول:

(متعجب) چه بارونی، خدا.

دوم:

یعنی یه خرده خنده دارم هست، تا درخته، توی بارونم که بمونه نم نمی‌کشه، ولی وقتی تبدیل به چوب می‌شه، زودی نم می‌کشه.

اول:

چکار می‌شه کرد تو این بارون؟

دوم:

(درمانده) دلم می‌خواد خیلی کارا بکنم، ولی خب نمی‌شه.

اول:

باید زد به دل بارون.

دوم:

مثلاً به خودم گفتم یه دوچرخه چی، یه دوچرخه‌ام نمی‌شه ساخت؟... ولی آخه می‌دونین، کسی تا حالا یه دوچرخه چوبی نساخته... (در خلسه)... اما اگر بشه ساخت؟... اقلاً باهاش می‌شه زد تو دل بارون.

(در همان حالت که چوب را می‌تراشد، ناگاه به خود می‌آید.)

دوم:

از اولشم همش از بارون حرف می‌زدی.

اول:

(با پوزخند) انقده که اصلاً از عموت هیچی نگفتیم.

دوم:

(دلخور) تو هیچوقت خدا از عموم هیچی نمیگی.

اول:

(توجیه‌گر) من که هر روز می‌پرسم.

دوم:

(با پرخاش) چی می‌پرسی؟... (با ادای کارمند اول)... کی میریم؟ کی میریم؟... (دلگیر)... تو همش همینو می‌پرسی.

اول:

خب، وقتی اینو می‌پرسم یعنی... یعنی...

(نمی‌داند چه بگوید. عصبی از گفتن باز می‌ماند.)

دوم:

تو همش از تغییر شغل می‌پرسی... تو واسه دلخوشی منم که شده می‌تونی از اون بپرسی... (شرمگین)... یعنی تو واسه دلخوشی منم که شده ازم هیچی نمی‌پرسی... حتی نمی‌پرسی این چوب چیه؟

اول:

اونو که... خب معلومه ازش یه دوچرخه بسازی و...

دوم:

(پرخاشگر) نخیر می‌خوام باهاش یه عینک بسازم.

اول:

(می‌ماند) تو به من گفتی...

دوم:

(لجبازانه) فکرم عوض شد، حالا می‌خوام یه عینک بسازم.

(سکوت. کارمند اول به‌طرف پنجره می‌رود و بیرون را می‌نگرد. کارمند دوم به تراشیدن چوب بروی صندلی خود ادامه می‌دهد. بعد از لحظاتی از کار خود سربرمی‌دارد.)

دوم:

گفت فقط امضای رئیس قسمت مونده... اون که امضاء کنه دیگه کار تمومه، ما می‌ریم به اطاق دیگه.

(کارمند اول رغبتی نشان نمی‌دهد.)

دوم:

می‌دونی وقتی نامه عوض شدن شغلمون اومد می‌خوام چیکار کنم؟... (سرخوش)... می‌خوام یه مهمونی بدم... یه مهمونی دو نفره، تو و من... یه خرده شیرینی و هفت هشت تا چایی آلبالویی...

(سرخوش)... قبوله؟ قبوله؟

(کارمند اول با لبخندی سرد از پنجره روی می‌گرداند و کارمند دوم را می‌نگرد. کارمند دوم سرخوش و بی‌پروا می‌خندد. کارمند اول هم کم‌کم - سرخوش - می‌خندد.)

دوم:

بیا، بیا.

(او را به میهمانی خیالی خود دعوت می‌کند.)

دوم:

چی میل دارین؟

اول:

توی این بارون...

دوم:

(با تأکید) چایی... درسته که زردآبه، اما خب - می‌چسبه.

اول:

(متعجب) چه بارونی.

دوم:

حالا که شغلت عوض شده، می‌خوای چیکار کنی؟

اول:

این بارون نمیذاره هیچی خشک بمونه.

دوم:

من که اول از همه میرم یه فیلم می‌بینم.

اول:

همه چی رو خیس می‌کنه.

دوم:

یعنی راسش بازم می‌خوام همون فیلمی که اون دفه دیدم، ببینم.

اول:

آدم دیگه می‌تونه بوی آبم بشنفه.

دوم:

همون که میرن تو یه باغ و می‌بینن چه درختای بزرگی هست.

اول:

حتی بهت بگم صدام داره.

دوم:

دختره میگه، عجب درختای بزرگی.

اول:

ویز، ویز، ویز، ویز.

دوم:

پسرم نه می‌ذاره و نه ورمی‌داره، تبر می‌زنه به یه درخت.

اول:

صداش همین‌جوریه.

دوم:

از چوب اون درخت برای اون دختره یه عینک می‌سازه، یه عینک چوبی.

اول:

هر چی رو ببینی خیسه.

دوم:

اما دختره عینکشو گم می‌کنه.

اول:

بارون نباید اینجوری بباره.

دوم:

پسره دل چرکین می‌شه و می‌ذاره، میره

اول:

نباید اینجوری بباره.

(آرام به گریه می‌نشیند. مکث.)

دوم:

(بخود آمده) آخرش خیلی با غصه تموم می‌شه... مگه نه؟

(متوجه کارمند اول می‌شود که گریه می‌کند.)

دوم:

گریه می‌کنی؟

(کارمند اول سر تکان می‌دهد.)

دوم:

بخاطر اونا؟... (با خود)... حق داری، آخه منم گریه کردم. نه که بگی زار ـ زار نه، به جوری که اگه کسی دید بگه سرما خورده، یا که نه، بگه چیزی رفته تو چشمش... بعد شروع کردم به تراشیدن این چوب. بی‌خودی هی تراشیدم، هی تراشیدم... (بغض کرده)... ولی هیچی ازش در نیومد... (با زور می‌خندد)... خنده داره، نه؟

(با خنده زورکی، بغضش را می‌خورد)

دوم:

گریه می‌کنی؟

(کارمند اول سر تکان می‌دهد.)

دوم:

از خوشحالی؟

(کارمند اول سر تکان می‌دهد.)

دوم:

یعنی میگی مهمونی خوبیه؟

اول:

آره.

دوم:

آره، مهمونی خوبیه... فقط حیف که داره بارون میاد.

(کارمند اول اشکهایش را پاک می‌کند.)

اول:

داره بارون میاد؟

(کارمند دوم نگاهش می‌کند. نگاه در نگاه هم.)

دوم:

من برات یه دوچرخه می‌سازم.

(با عصبیت شروع به تراشیدن چوب می‌کند.)

اول:

می‌دونم که می‌سازی.

(به نزدیك پنجره می‌رود و بیرون را می‌نگرد. سکوت. از تراشیدن چوب دست برمی‌دارد.)

دوم:

گفتی برا چی می‌خوای شغلتو عوض کنی؟

اول:

از این کار دیگه بدم اومده... هر روز یکی می‌میره و تو باید براش پرونده عمری رو که کرده درست کنی... اونم برای کجا؟... برای یک قفسه که اسمش بایگانیه.

دوم:

راس میگی، سخته آدم با مردن مردم سروکار داشته باشه.

اول:

هر وقت میشنفم یکی دنیا اومده، بخودم میگم، آماده باش باید امروز ـ فردا براش پرونده درست کنی.

(کارمند اول با ادای یك پیرمرد که پرونده‌ای خیالی را در دست دارد.)

اول:

چی؟

(با ادای یك مرد مؤدب که در انتظار تکمیل پرونده خود است به خود جواب می‌دهد.)

اول:

خیاط... (با ادای پیرمرد)... خیاط چی؟... (با ادای مرد)... بارونی. آخه بارون بدجوری آدما رو خیس می‌کنه... (با ادای پیرمرد)... اینجا چیکار داری؟... (با ادای مرد)... خودتون گفتین بیام، اون روز که بارون می‌اومد. همون وقت که گفتین چه بارون سمجی. سقف مغازه من داشت خراب می‌شد، خود شما گفتین باید بیای... (با ادای پیرمرد)... مدارک؟

(با ادای مرد، پوشه‌ای خیالی را از زیر بغل بیرون می‌آورد و بدست پیرمرد می‌دهد. با ادای پیرمرد، پوشه را با اکراه می‌گیرد.)

اول:

(با ادای پیرمرد) چرا خیسه؟... (با ادای مرد)... این بارون خیسش کرد... (با ادای پیرمرد)... مدارک؟... (با ادای مرد)... رونوشت شناسنامه یک برگ... (با ادای پیرمرد)... زیرش بنویس، رونوشت برابر اصل است... (با ادای مرد)... عکس، تمام رخ، اخم کرده... (با ادای پیرمرد)... زیرش بنویس، مطابق اصل است... (با ادای مرد)... تو عکس سبیلم یه کم دستکاری می‌خواد... (با ادای پیرمرد)... شماره هفتادوهفت، تو از این به بعد هفتادوهفتی.

(کارمند دوم می‌خندد. قادر نیست خود را کنترل کند.)

دوم:

تا... عرق... تا عرق اومدنشون... خوش نشده... باید... باید به فکر رفتن باشن.

(می‌خندد. خنده‌اش بزودی می‌ماسد. غمگین.)

دوم:

این خیلی بده... یعنی آدمو می‌ترسونه.

(ترسیده، سعی می‌کنه خود را به موضوع دیگری مشغول کند. می‌خواد سرخوش باشد. به سمت پرونده‌ها می‌رود.)

دوم:

گفتی شماره‌ات چنده؟

اول:

چهل‌وچهار.

(دنبال شماره می‌گردد. پرونده‌ای را بیرون می‌آورد.)

دوم:

اینم چهل‌وچهار.

(پرونده را باز می‌کند.)

دوم:

شماره ٤٤، جنس مرد ـ سن، خوانا نیست ـ شغل، خوانا نیست ـ وضعیت خانوادگی غیرقابل خواندن ـ شغل، باز هم خوانا نیست.

اول:

(عصبی) بسه دیگه.

دوم:

عجب پرونده‌ای.

اول:

(عصبی) گفتم بس کن.

دوم:

شماره طبقه‌بندی علت مرگ...

(کارمند اول طاقت نمی‌آورد. یورش می‌برد. گریبان کارمند دوم را می‌گیرد. پرونده از دست کارمند دوم می‌افتد.)

اول:

(با فریاد) مگه با تو نیستم؟

دوم:

(آرام) شماره یک.

(لحظاتی خیره یکدیگر را می‌نگرند. کارمند اول گریبان کارمند دوم را رها می‌کند. درمانده و مستأصل به طرف پنجره می‌رود و بیرون را نگاه می‌کند.)

اول:

(آرام) حالا که چی؟... یعنی می‌خوای بگی که نمی‌دونستی؟...
(عصبی و با فریاد)... که چی؟

(یورش می‌برد. پرونده‌ای را که بر زمین افتاده برمی‌دارد و آن را باز کرده می‌خواند)

اول:

شماره طبقه‌بندی علت مرگ، یک... فرد مزبور پرونده، باقی خوانا نیست.

(پرونده را بسویی می‌افکند.)

اول:

(آرام) پرونده‌ام کامل نیست... افراد فقط با داشتن پرونده‌ای کامل حق تعویض شغل خویش را دارند. بند یک، تبصره... (عصبی و با فریاد)... تو که می‌دونستی.

(مکث. کارمند اول به طرف پنجره می‌رود و بیرون را می‌نگرد.)

دوم:

می‌خوام بگم بفرستن یه مشت از این پرونده‌ها رو از این اتاق ببرن.

اول:

یه مشت پرونده بارون خورده به درد کی می‌خوره؟... اینا جاشون همین جاست.

دوم:

به درد ما نمی‌خوره... یعنی راستشو بخوای به درد هیچکس نمی‌خوره.

(بسوی قفسه پرونده‌ها می‌رود، یکی از آنها را برمی‌دارد و باز می‌کند.)

دوم:

شماره ٢٧٧١، جنس، مرد ـ سن، ٤٠ سال ـ شغل، عکاس ـ وضعیت خانوادگی، متأهل ـ صاحب دو فرزند، یکی پسر، یکی دختر... این به درد کی می‌خوره؟

(پرونده دیگری را بیرون می‌آورد.)

دوم:

شماره ٢١١، جنس، مرد ـ سن، ٧٠ ساله ـ شغل، عینک‌ساز... (می‌ماند)... عینک‌ساز... (خوشحال)... این بابا عینک‌ساز بوده.

(نوشته را نشان کارمند اول می‌دهد.)

دوم:

ببین، نوشته عینک‌ساز بوده.

(کارمند اول حتی نگاهی به پرونده نمی‌اندازد. او همچنان بیرون را می‌نگرد.)

اول:

رو نوشته شغلش بارون خورده... معلوم نیست چی نوشته.

(کارمند دوم خیره او را می‌نگرد. خشمگین.)

دوم:

(با تأکید) نوشته عینک‌ساز بوده.

اول:

همه این پرونده‌ها بارون خورده، دیگه هیچی‌شون معلوم نیست.

دوم:

(در خود) یارو عینک‌سازه... (به کارمند اول)... عکسشو ببین... قیافه‌اش عین عموی منه.

اول:

یعنی خود من یه کاری کردم که بارون بخوره.

دوم:

لاغر... با یه جفت چشمای وزغی.

اول:

یه روز مثه امروز بود... بارون مثل سیل می‌بارید.

دوم:

اخماش تو هم و یه سیگار همیشه روشن، گوشه لبش.

(کارمند دوم کم‌کم همان وضع را به خود می‌گیرد.)

اول:

سقف اتاق... یعنی اتاق اصلاً سقف نداشت... بارون بود که به سروصورت آدم می‌خورد.

(کارمند اول زیر باران خیالی است. بدون سرپناه در زیر باران.)

دوم:

با یه چوب کوفتی که دائم داره می‌تراشدش.

(کارمند دوم با همان وضع و با عصبیت چوب را می‌تراشد.)

اول:

هیچ جا نبود که قایم شم... هیچ سرپناهی نبود.

(کارمند اول سرپناهی می‌جوید، سرپناهی نیست.)

دوم:

(با ادای عموی خیالی) گفتی چی می‌خوای بسازی؟

اول:

بارون خیسم می‌کرد.

دوم:

(با ادای عموی خیالی) خود منم یه عینک چوبی ساختم... (با خنده‌ای هول‌انگیز)... عینک چوبی.

اول:

ولی این پرونده‌ها همین‌جور تو قفسه‌ها خشک مونده بودن.

(خنده کارمند دوم می‌ماسد و به یکباره جدی می‌شود.)

دوم:

(با ادای عموی خیالی) راسی ـ راسی ساختم... (متفکر)... اما نفهمیدم به چه دردی می‌خوره.

اول:

انگار همه بارونای عالم از این سقف ـ یه راست ـ می‌ریخت رو سر من.

دوم:

برا همین گذوشتم زیر پام و لهش کردم.

(چیزی خیالی را زیر پا له می‌کند. چندین بار بر روی آن می‌کوبد. حرص، خشونت و جنون او را در خود گرفته است. بعد از اتمام کارش، می‌رود و بر روی صندلی با همان ادای عموی خیالی می‌نشیند.)

اول:

لجم گرفته بود، از این پرونده‌ها بدم اومده بود... چشم برنمی‌داشت ببینمشون... (با حرص)... برای همین زدمشون بهم... ریختمشون تو بارون.

(پرونده‌ها را بر هم می‌ریزد. آنها را نقش زمین می‌کند. خود در میان آنها می‌نشیند. دیوانه‌وار می‌خندد و اطرافش را می‌نگرد.)

اول:

چه کیفی داشت... پرونده‌های بارون‌خورده... پرونده‌های خیس.

(دیوانه‌وار می‌خندد. کارمند دوم به یکباره انگار چیزی را به خاطر آورده باشد برمی‌خیزد. از کف زمین خرده‌های آن چیز خیالی را برمی‌دارد.)

دوم:

آرزوم بود... یه عمری براش زحمت کشیده بودم... زحمت... بگم یه درختو تراشیدم تا شد این عینک... من خردش کردم.

(در خود می‌شکند. مرد اول هنوز نشسته و دیوانه‌وار می‌خندد. پرونده‌ها را بار دیگر برهم می‌ریزد.)

اول:

۲۱۲، ۱۰۰۱، ۹۵، ۶۷، ۶۲ همه تو بارونن... عکاس بارون‌خورده... خیاط بارون‌خورده.

(خنده‌اش به گریه‌ای تلخ می‌شکند. کارمند دوم سربر می‌دارد خنده موذیانه‌ای بر لب دارد.)

دوم:

تو از من بدت میاد... می‌دونم... ولی من اون عینکو ساختم.

(به آرامی می‌خندد. خنده‌ای دیوانه‌وار. کارمند اول با خود در هق‌هق گریه‌اش نجوا می‌کند.)

اول:

هیچکدوم خیس نشد... بارون رو سر من می‌بارید.

دوم:

(با خنده) عموی تو اون کاری که تو نتونستی بکنی، کرده.

(خنده‌ای ترس‌آور سر می‌دهد. خنده‌ای که بزودی محو می‌شود و به گریه‌ای تلخ بدل می‌گردد.)

دوم:

من اونو شیکستم... شیکستم.

(در خود می‌شکند. گریه‌ای آرام. گریه هر دو در هم. سکوت.)

دوم:

من می‌دونستم شماره تو یکه... خودت بهم گفته بودی، یادته؟... اون روزی که من بهت گفتم شمارم یکه و تو گفتی غصه نخور، جای من و خودت تا ابد توی همین اتاقه... یادته؟

(کارمند اول سرش را تکان می‌دهد.)

دوم:

می‌دونستم که یادته.

(کارمند اول برمی‌خیزد. اشکهایش را پاک می‌کند. شروع به جمع‌آوری پرونده‌ها می‌کند. کارمند دوم نیز اشکها را پاک می‌کند. می‌خواهد در کار جمع‌آوری به کارمند اول کمک کند. پرونده‌ای را برمی‌دارد و آنرا باز می‌کند.)

دوم:

(بی‌اعتنا) شماره ۲۱۷، جنس، مرد ـ سن، ۵۰ سال ـ شغل، رئیس امور مالیه.

(کارمند اول ـ بهت‌زده ـ پرونده‌هایی را که جمع‌آوری نموده است، بر زمین می‌ریزد. دو نگاه ترسیده یکدیگر را می‌جویند.)

دوم:

وضعیت خانوادگی، مجرد.

اول:

(با بهت) امضاء

دوم:

(دستپاچه) من میگم...

اول:

(با بهت) عموت چی گفت؟

(کارمند دوم می‌خواهد حرف را عوض کند.)

دوم:

گفت دیگه حتمی...

اول:

(با بهت) گفت امضای رئیسه...

دوم:

(عصبی) اون امضاء کرده.

اول:

(با بهت)... امور مالیه

دوم:

شاید امضاء کرده باشه.

اول:

(با بهت) پونزده سال... این یعنی پونزده ساله دیگه.

دوم:

(عصبی و با فریاد) شاید امضاء کرده باشه... (سعی دارد آرام باشد)... شاید پونزده سال طول نکشه... شاید همش به ماه، شایدم به سال، یعنی شاید...

اول:

(با بهت و حسرت) پونزده سال.

دوم:

(عصبی و مستاصل) کی می‌تونه دووم بیاره... پونزده سال شب، پونزده سال روز، پونزده سال همین اتاق، پونزده سال همین پرونده‌ها... پونزده سال تراشیدن این چوب...

اول:

پونزده سال بارون.

(به طرف پنجره کشیده می‌شود.)

اول:

بازم داره بارون میاد.

دوم:

(عصبی و مستاصل) این بارون که بند نیومده بود تا حالا دوباره شروع به باریدن کرده باشه.

(کارمند اول بیرون را می‌نگرد. کارمند دوم - عصبی چوب را می‌تراشد.)

دوم:

(در حال کار) یادته اون روز که رئیس حسابداری مرده بود؟... چه بارون تندی می‌اومد... تو پشت همون پنجره، داشتی بارونو تماشا می‌کردی.

اول:

توام داشتی اون چوب رو می‌تراشیدی.

دوم:

نه... من هراسون از اون در اومدم تو.

(کارمند اول روی به‌طرف کارمند دوم می‌کند. با همان احساسات روزهای گذشته هراسان.)

دوم:

چی شده؟

(کارمند دوم نفس نفس می‌زند. هیجانزده.)

دوم:

اون مرده... شماره ۲۱۲۰۰ رئیس امور مالیه.

(کارمند اول لحظاتی می‌ماند و سپس آرام برمی‌گردد و از پنجره بیرون را می‌نگرد.)

اول:

یه دفه دیدمش که وسط بارون ـ بی‌خیال ـ می‌رفت.

دوم:

عموم گفت ناغافل مرده... یه جوری که حالی هیشکی نشده.

اول:

انقده بی‌خیال می‌رفت که می‌گفتی اون بارون نیست که داره می‌باره روش.

دوم:

عموم می‌گفت زیاد می‌رفته پیشش.

اول:

لبهای کتش بالا بود... قوز کرده بود تو خودش.

(کم‌کم همان حالت را به خود می‌گیرد و تا به آخر آن چه را که می‌گوید به تصویر می‌کشد.)

دوم:

لاغر بوده... با یه جفت چشم وزغی... اخماش تو هم... با یه سیگار همیشه روشن گوشه لبش.

(کم‌کم همان حالت را به خود می‌گیرد و تا به آخر آن چه را که می‌گوید به تصویر می‌کشد.)

اول:

وسطای راه یه دفه واساد... می‌گفتی الانه که دست بکشه تو موهاش... (دست به موهایش می‌کشد)... تا قطره‌های بارون سر نخوردن تو کمرش و مور ـ مورش بشه... اما راه افتاد و رفت.

(کارمند دوم با همان ادای رئیس مالیه خیالی شروع به تراشیدن چوب می‌کند.)

دوم:

من ساختم... من یه عینک چوبی ساختم.

اول:

باورت می‌شه؟... راه افتاد و رفت.

دوم:

(با پوزخند) خنده‌داره، نه؟ من یه عینک چوبی ساختم.

اول:

دیگه نتونستم طاقت بیارم، منم رفتم همونجا... رفتم وسط بارون... درست پشت سرش.

دوم:

دارمش... می‌خوای نشونت بدم؟

(تا نمیه راه می‌رود. یکباره می‌ایستد. دست به قلبش می‌برد.)

اول:

همینجور می‌دویدم... خیس شده بودم... موهام، صورتم، لباسام.

دوم:

(با درد) قلبم... قلبم درد می‌کنه.

اول:

اون می‌رفت و من فقط خیس می‌شدم... بارون عین شلاق بود... (با درد)... دردم می‌اومد.

دوم:

(با درد) میارم برات... یه عینک چوبی... این قلب...

(درد بیشتر می‌شود. از درد در خود می‌شکند.)

اول:

(با درد) من زیر بارون پام سست می‌شد... سست... داشتم له می‌شدم.

(درحالی‌که خود را از باران خیالی حفظ می‌کند، در خود می‌شکند.)

دوم:

(با درد) من اون عینکو... من می‌دونم به چه درد...

اول:

(با درد) اون می‌رفت... تو این بارون اون فقط می‌رفت.

دوم:

(با درد) اون عینک به درد...
(به زمین می‌افتد. سکرات مرگ. دست و پا زدن.)

اول:

(با درد) له شدم... له.
(روی زمین پهن می‌شود. فشرده و له شده در خود. سکوت. کارمند دوم از جا بلند می‌شود. پنجره را نگاه می‌کند.)

دوم:

بازم بارون گرفت.
(پرونده‌ها را جمع می‌کند. کارمند اول نیز برمی‌خیزد. پنجره را می‌نگرد و در سکوت پرونده‌ها را جمع می‌کند. آنها را کم‌کم بر جای خویش می‌گذارد. کارمند اول ریز - ریز می‌خندد.)

اول:

(عصبانی) من خسته شدم... پونزده ساله کار ما همینه... وقت تلف کردن برای اومدن اون روز که یکی از اون در بیاد تو که... (با ادای آدم خیالی)... بفرمایین شغل جدید شما آماده است... بفرمایین.

دوم:

عموی من...

اول:

(عصبانی) من از عموبازی توام خسته شدم... (با ادای کارمند دوم)... عموی من اینجور، عموی من اونجور...

دوم:

اما...

اول:

(با فریاد) اما چی؟
(کارمند دوم از این فریاد برمی‌آشوبد. ترسیده عقب می‌نشیند...)

اول:

من و تو شماره یکیم... هیشکی برای خاطر من و تو قرار نیست از اون در بیاد تو... (از پنجره بیرون را می‌نگرد)... پونزده ساله که این بارون یه دم داره برای من می‌باره و تو اون چوبو می‌تراشی.
(کارمند اول برمی‌گردد و او را خیره و درمانده نگاه می‌کند.)

اول:

من خسته شدم.
(کارمند دوم عصبی - چوب را می‌تراشد.)

دوم:

گفتی توی اون فیلم اون همه چیکار کردن؟

اول:

(با تأکید) من خسته شدم.

دوم:

نشستن روی دوچرخه‌هاشون و زدن تو بارون، آره؟

اول:

(با تأکید بیشتر) من خسته‌ام... می‌فهمی؟

دوم:

کیف می‌کردن... مگه نه؟
(می‌خندد. کارمند اول، خشمگین به او یورش می‌برد،

یقه‌اش را می‌گیرد، او را محکم به قفسه‌ها می‌کوبد. پرونده‌ها بر زمین می‌ریزند.)

اول:

(خشمگین و با فریاد) من دیگه نمی‌تونم.

دوم:

اون فیلم نبود، خواب بود، مگه نه؟
(کارمند اول سست می‌شود، یقه را رها می‌کند. درمانده و ذلیل در خود می‌شکند در پیش پای کارمند دوم می‌افتد بغض کرده.)

اول:

این خواب ولم نمی‌کنه... هر روزه هر ساعت با منه.

دوم:

برام تعریفش کرده بودی... همون وقتی که گفتی باید منتظر بود.

اول:

من از اینجا خسته‌ام... از این انتظار دلم بهم می‌خوره.

دوم:

گفتی بگو یه عمو دارم که هر روز بهم می‌گه فردا بالاخره می‌شه.

اول:

من می‌خوام تو اون بارون باشم.

دوم:

گفتی هر روز بازی می‌کنیم، هر روز تا بالاخره اون روز بیاد.

اول:

من باید تو اون بارون باشم.
(به گریه می‌افتد.)

دوم:

برام تعریفش کرده بودی... همون وقتی که گفتی هیچوقت کسی نمی‌گه اینکار تمومه حالا یه کار دیگه، یه شغل دیگه، یه اتاق دیگه... همون وقتی که گفتی یه روز باید خودمون بزنیم به بارون... (با تأکید)... باید زد به بارون.
(کارمند اول سر برمی‌دارد. با بهت.)

دوم:

من از پشت اون پنجره نگات می‌کنم.
(کارمند اول بلند می‌شود، آهسته به‌طرف در می‌رود کارمند دوم خود را به‌طرف پنجره می‌کشد و تا آخر تنها بیرون را نگاه می‌کند.)

دوم:

من بارونو تماشا می‌کنم.
(کارمند اول مردد است. اما به یکباره به‌طرف در یورش می‌برد تارعنکبوت در را می‌درد. در را باز می‌کند و بیرون می‌رود. کارمند دوم جلو پنجره شروع به تراشیدن چوب خود می‌کند.)

دوم:

بازم این بارون شروع کرد... باید این دوچرخه‌ای رو که من می‌خوام بسازم با خودش می‌برد.
(با لبخندی بر لب، همچنان چوب را می‌تراشد.) ▣